

د. محمد بلوحي

بنية الخطاب الشعري الجاهلي

في ضوء النقد العربي المعاصر

بحث في تجليات المقاربة النسقية

سلسلة الدراسات (9)
2009

بنية الخطاب الشعري الجاهلي

في ضوء النقد العربي المعاصر

البريد الالكتروني: E-mail net.sy@Vunecri
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت
http://www.awu-dam.com

الإخراج الفني: سنديا عثمان
وفاء الساطي
تصميم الغلاف: هادي نجم الدين

□□

أ. د. محمد بلوحي



بنية الخطاب الشعري الجاهلي

في ضوء النقد العربي المعاصر

بحث في تجليات المقاربة النسقية

سلسلة الدراسات (9)

2009

منشورات اتحاد الكتاب العرب

دمشق



الإهداء

إلى روح الوالد الكريم، حبيب، رحمه الله.

الذي علمني كيف يصان الحرف العربي.

رمز شخصيتنا، ونبراس طريقنا

أُهدي هذا الإشراق الرابع.

المقدمة

اعتمد النقد الأدبي قبل ظهور اللسانيات الحديثة، وبخاصة لسانيات "دو سوسير" في مرجعيتها النظرية على واقع العلوم الإنسانية وبخاصة علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الأنثروبولوجيا، وكانت بدورها تعيش أزمة حادة، الأمر الذي شعر به كثير من الدارسين. لهذا كان ينبغي أن ينتظر النقد الأدبي حتى يصبح أكثر قرباً من لغة الظاهرة الأدبية التي يدرسها مجيء اللسانيات الحديثة التي بسط أسسها العالم السويسري "فردينان دي سوسير" الذي دعا إلى دراسة اللغة دراسة تزامنية، ومن يومها حدث انعطاف كبير في الدراسات اللغوية التي ظلت تعيش على واقع علم اللغة المقارن والدراسات التاريخية التطورية ذات النزعة التعاقبية.

هذه المحاضرات وما دعت إليه من مبادئ جديدة في حقل دراسة اللغة، لم تكن ترسي قواعد جديدة للدراسات اللغوية فحسب وإنما كانت تقيم دعائم منهج جديد، عُدّ عند بعضهم ثورة حقيقية في المنهج لا تقل أهمية عن الثورة المنهجية الديكارتية، وعليه أضحت هذه اللسانيات تصوراً جديداً في آلية التفكير فقد فرضت وجودها في كل ميادين المعرفة الإنسانية، لأنها تبحث في أصول آلية الإنتاج العلمي التي تفرز بها كل العلوم اللغوية. ولهذا رأينا تأثير اللسانيات يمتد إلى النقد الأدبي ويعيد بناء جهازه المعرفي، ، عمل على تغيير أدواته العلمية، ومعجمه النقدي، وقد عرفت هذه القراءة فيما بعد بالقراءة النسقية التي يعد "فردينان دي سوسير" أباً روحياً لها، لأنه هو واضعها الحقيقي، لكن الإشكال الذي بقي مطروحاً: هل هذه القراءة قادرة على دراسة التراث اللغوي، والأدبي؟ وهل هي صالحة لمقاربة المادة الأدبية القديمة؟

لقد شكك بعضهم في قدرته على الوصول إلى أعماق الثقافة الأدبية القديمة، بل وصفوا بعض المحاولات الجزئية بالتمحل، وإسقاط رؤية منهجية

نقدية حديثة على واقع أدبي قديم لا يتسع لها. مثلما كان الشأن بالنسبة لتطبيقات "كمال أبو ديب" على الشعر الجاهلي وعلى بعض النصوص من الشعر العباسي.

إن الذين كانوا يشككون في قدرة هذا المنهج على ارتياد التراث ودراسته، لم يبق لديهم ما يبدونه من اعتراض، وقد أصبح ذلك أمراً واقعاً، لا يختلف حوله اثنان. إنّ اللسانيات، ومن ضمنها القراءة النسقية، مكنت القارئ العربي للتراث أن يموضع نفسه، في موضع قوة من حيث أنه سوف يتطرق إليه بأداة عملية، ومضبوطة يجعل تقديمه للآخرين بطرق سهلة تمكنهم بدورهم من إعادة قراءة التراث ومسايرة ركب التطور. ولولا فضل اللسانيات ما كان للقراءة النسقية أن ترتاد الظاهرة الأدبية بمعرفة منهجية طالما تعالت على بقية المناهج الأخرى، وتفاخرت بقدرتها العملية وطرحت نفسها بديلاً لما سبقها من اتجاهات نقدية، ولم تقتصر على نوع أدبي بعينه، بل امتدت إلى جميع الأجناس الأدبية وقدمت مقاربات مختلفة لها.

وإذا كنا هنا قد توقفنا عند تأثير اللسانيات في نشأة القراءة النسقية، لأن ارتباط الفكر (النسقي) جنينياً باللسانيات كان ارتباطاً بالمعرفة اللغوية من خلال اقترانه بالظاهرة اللغوية ذاتها، فمن غير الصواب الظن بأن علم اللسان الحديث قد أنجب البنيوية بمحض تحول منهجي، وإنما الصواب أن اللسانيات قد أتاحت ظروف الوعي بما كان مستتراً في خبايا اللغة الطبيعية، فاللغة هي الرحم الأول لنشأة المعيار النسقي. والذي يعنينا من كل ذلك هو الإطار المنهجي الذي وضعته اللسانيات بين يدي العلوم الإنسانية ومنها النقد الأدبي، وبخاصة المنهج البنيوي والسيميائي.

لقد بدأت الممارسة النقدية، بعد أن تطعمت بالنسقية، تتخلص شيئاً فشيئاً من النظرة المعيارية، وتنحو نحو المنهج الوصفي الذي يريد أن يكتسي الطابع العلمي، وذلك بالتركيز على نسق الظاهرة المدروسة ونظامها من خلال تجليات غاياتها. وهكذا فإن العلوم هي التي تسابقت تحت فعل الجاذبية البنيوية نحو اعتناق هذا المنهج الجديد بفضل ما اصطحبه من تقنيات في تحليل الظواهر

الإنسانية. قلما أفلت الباحثون من سحر إغرائها. هذا الإغراء الذي حذا بالكثير منهم إلى محاولة تطبيق آليات ومقولات هذا المنهج على العديد من النصوص العربية سواء أكانت نصوصاً تراثية أم معاصرة، وإن كانوا قد اعتمدوا على البنيوية الأنثربولوجية والبنيوية التكوينية في أغلب مقارباتهم لأنها تنطلق من منظور مثيولوجي وسوسيولوجي بنيوي وهو منهج متطور عن البنيوية التي تبنى على عدة أطروحات أهمها:

أ ـ الدراسة التزامنية والدعوة إلى القراءة من الداخل.

ب ـ فكرة موت المؤلف أو إرجاؤه.

ج ـ الاهتمام بمستويات النص.

ومن ثم فالنص الأدبي هو الموضوع الجوهري للنقد باعتبار أن النص نتاج لغوي، قبل كل شيء، لا ينبغي دراسته إلا من هذه الناحية؛ فهو وحدة مغلقة تجب دراستها من الداخل وتحليل معطياتها الخاصة والبحث عن قوانينها وعمل أبنيتها؛ بوصفها شبكة معقدة من العلاقات ذات الدلالة التي تقوم بينها، وطبيعة القوانين التي تحكمها.

في خضم هذه المعارف الجديدة والرؤى والآليات التي اكتسحت حقل القراءة بدأت القراءة العربية تتحسس الطريق وتبغي لنفسها الطابع النسقي، فبحثت في التراث العربي عن حقول نصية تستطيع أن تطبق عليها ما تيسر من الرؤى والآليات النسقية بخاصة البنيوية والسيميائية منها، فوجدت في النص الشعري الجاهلي نصاً متميزاً فيه من المواصفات التي يمكن للقراءة النسقية أن تلج إليها دون عنت أو تعسف.

تستند القراءات العربية النسقية للشعر الجاهلي على مجموعة من الآليات والأسس، ترى فيها القدرة على مقاربة التراث الشعري بشكل قريب من الموضوعية، بعيداً عن الأحكام الجاهزة، والآراء المسبقة التي كثيراً ما حجبت الرؤية الواضحة، والحكم الدقيق، وأسهمت في تنفير الأجيال الجديدة من شعر مثّل اللحظة الأولى في لقاء العربي بالحياة.

من ثم لم تعد قراءة الشعر الجاهلي خاضعة لما تجتره كتب تاريخ الأدب من أحكام إن صحت في حق شاعر بعينه فهي لا تصح للشعر كافة، إذ المسحة الذاتية لا تخلو منها قصيدة مهما قيل عن اغتراف الشعراء الجاهليين من منبع واحد، وصدورهم عن تجربة واحدة.

حاولت القراءات العربية النسقية أن تُظهر، بكثير من الاستفاضة، قصور القراءات السياقية في مقاربة النص الجاهلي، ولم تستثن في ذلك بعض القراءات التي زعمت نفسها حداثية؛ إذ النقد العربي الذي تناول بالدراسة شعرنا القديم ظل بصورة شبه تامة مكبلاً بقيود النظريات النقدية الرومانتيكية التي تفرض على ذلك الشعر معطيات غريبة عن طبيعته، والواقع أن تلك القراءات على الرغم من اعترافاتها وتأويلاتها التي لا تعترف بخصوصية الفن، فإنها في المقابل استكشفت قصور ما كان يدعى من أن الشعر الجاهلي يعكس بصورة أمينة، لا تحيد عنها، ذات الشاعر، ومنها صدرت تلك الأحكام التي ألصقت بالعربي، فهو ساذج مرة وأخرى بدوي غير آبه بالحياة ولا أسئلة الوجود.

إن استحداث منهج جديد لقراءة الشعر الجاهلي يستدعي استكشاف قصور القراءات السابقة وإظهار وضاعة النتائج المحصل عليها، وذاك ما يفسر انشغال البنيويين العرب بهدم ما بنته القراءات السياقية لإظهار جدوى مقارباتهم وجدية طرحهم.

تتفق القراءات النسقية للشعر الجاهلي وبخاصة البنيوية منها في الهدف المراد من مقاربتها، فهي تصرح منذ البداية عن غاياتها ومجال استفادتها من المناهج الحداثية، كما تسعى إلى اقتراح الخطوط العامة لمنهج نقدي جديد هو من حيث الطاقات الكامنة فيه، أغنى مردوداً وأعمق قدرة على إضاءة بنية القصيدة من المناهج السابقة، ويفيد هذا المنهج من النظريات النقدية المعاصرة ومن البنيوية، وبشكل خاص من منهج التحليل البنيوي للأسطورة كما طوره واستخدمه كلود ليفي شتراوس.

إن هذا التحديد الدقيق للمنهج المستلهم من شأنه أن يقرن بين الشعر والأسطورة وتتيه فيه الخصوصية الشعرية، وقد يكشف البحث في جوانب متقدمة منه أن هذا الالتزام يتلاشى كما خلص كمال أبو ديب مثلاً إلى تطبيق المنهج الذي اختاره.

يتعالق الهدف الخاص مع الهدف العام للقراءة النسقية للشعر الجاهلي في سعيه إلى وضع نظرية في فن الشعر تتشكل بمسح للحقل الأدبي يقوم على أساس فرضية مجهزة بقوانين علم اللسانيات، ومن ثم فكل حكم لا يستمد مصداقيته إلا من إحصاء للنظام العام الذي ينتمي إليه. فالقصيدة تستمد معناها من النظام الشعري العام كما تكسب الجملة الشعرية معناها من النظام اللغوي. ولا يستبعد تبعاً لذلك أن تفقد القصيدة الواحدة تفردها وتميزها، فمعناها مرتبط بالسياق الشعري، فلا تغدو الأحكام وفق ذلك غير منبثقة من النص ذاته، بل في علاقاته مع النظام الشعري المنتمي إليه.

إن الحديث عن بنية للقصيدة الجاهلية لم يرتبط ـ كما يبدو ـ بالقراءات النسقية فقط، إذ كانت ملاحظات القدماء ملامسة لطبيعة الإشكال من خلال حديثهم عن الوحدة والتفكك، ولازالت نظرية "ابن قتيبة" ذائعة الصيت في أكثر الدراسات الموغلة في الحداثة، إما بالاستحسان وإما بالرفض والاستهجان، والظاهر أن محاولته وضع تصميم وتبرير لتنوع مواضيع القصيدة الواحدة ناتج في الأساس من انشغال يكاد يكون عاماً لدى جيله، في زمن أصبح فيه الحديث عن المنطق والاستدلال العقلي أمراً جارياً في العرف النقدي القديم.

إن كانت نظرة ابن قتيبة تفسر ذلك التنوع بعامل نفسي يراعي أحوال المتلقي أكثر ما تراعي القصيدة ذاتها، فإن بعض البنيويين رأى فيها نضجاً نقدياً قلّ مثيله عند القدماء والمحدثين على السواء، ويكفيه أنه أحد أعمق الرؤى النقدية المتعلقة بالشعر الجاهلي حساسية وتبصراً. وهو على الأقل يمتلك من الموضوعية والتواضع ما يجعله ينسب الرأي المعبر عنه في مقطعه إلى بعض "أهل الأدب" دون أن يدعي أن هذا الرأي يقوم على تحليل خصائص الشعر الجاهلي كله، فيما أن غيره أصدر أحكاماً اعتباطية لا تستند على مسح شامل لذلك

الشعر، وهي إن فعلت لا تفرق بين النظريات الجديدة للوحدة وبين الانتقال من موضوع لآخر، بشكل يسميه مرة منطقياً ومرة عفوياً خالياً من أي منطق.

وبذلك غدت بنية القصيدة الجاهلية تتأرجح مكانها، بين مصطلحات ليست من صميمها ولا من طبيعة تشكلها. وقد يكون ذلك بعض أسباب إصرار القراءات البنيوية للشعر الجاهلي على استكشاف زيف ادعاءات المناهج السياقية ورميها بعدم القدرة على تعميق فهمنا لبنية القصيدة الجاهلية.

هذا التميز الذي وسم به النص الشعري الجاهلي هو الذي شجع الكثير من النسقيين لمقاربته وفق أدوات إجرائية ورؤى نسقية، لم تدعِ القول الفصل في مسائله، وإنما كان هدفها مساءلة النص الجاهلي من بنيته الداخلية، معتمدة في ذلك على المنطلق الذي يؤسس لمقولة دراسة اللغة لذاتها وبذاتها، ومن ثم أصبحت مقاربة النص الجاهلي بذاته ولذاته، فابتغت هذه المقاربات مقاربة النص الجاهلي مقاربة نسقية، فتناولت إشكاليات [الوحدة والتفكك ـ الثنائيات الضدية ـ النص الجاهلي وتقاليد التأليف الشفاهي ـ اللغة الشعرية ـ الصورة الشعرية ـ التقاليد الفنية والصورة ـ الإيقاع] فكانت جملة القضايا البنائية التي ركز عليها النقد النسقي وهو ما يقارب القصيدة الجاهلية، ومن ثم نلمح أن المرجع المؤسس لها هو مقولة الداخل/الخارج.

والله ولي التوفيق

أ. د. محمد بلوحي

الوحدة والتفكك في القصيدة الجاهلية

يبدو لأول وهلة أن البحث عن الوحدة في النص الشعري الجاهلي بمختلف أنواعها ذو طابع مضموني، عماده الملاحظة والتفكير في الخطوات التي تتبعها القراءة في مقاربتها للنص الشعري الجاهلي، بالاعتماد على كافة بنى النص في مستوياته المعجمية، والنحوية، والصرفية، والبلاغية، والإيقاعية، الأمر الذي يجعل خطوات البحث وطابعه فيها ذا صبغة جمالية. من هنا يمكن التأكيد أن مبحث "الوحدة في النص" عمل مضموني في ظاهره وأهدافه، لكنه في ممارسته عمل جمالي يستحضر كافة العناصر المشكلة للنص الشعري الجاهلي لاستخدامها كقرائن لإثبات وحدة هذا النص أو نفيها عنه، وكذا الأمر ذاته ينطبق على البحث حول التفكك في النص.

تعددت مقاصد القراءة في دراسة الوحدة أو التفكك داخل النص الشعري الجاهلي، ويمكن إجمالها فيما يأتي:

ـ المقاصد العقائدية والفكرية للانتصار لعقائد معينة، وللإعلاء من شأن أفكار محددة من خلال إثبات الوحدة في النص أو نفيها عنه.

ـ المقاصد القومية والعصبية، وتتجلى في استكشاف الوحدة في النص أو إقرار التشتت والتفكك فيه، وقد يراد من ورائها الرفع من منزلة شاعر أو الحط منها، ينسحب ذلك على الأقوام التي ينتمي إليها ويواليها.

ـ المقاصد الجمالية الفنية، تبتغي النظر في العمل المكتوب من زاوية تلاحمه وانسجامه أو تنافره وتضاربه. ومن ثم إبراز منزلته الفنية ومكانته الجمالية، فيغدو البحث عن الوحدة أو عكسها ممارسة نقدية جمالية حول النص، تعمل على الارتقاء به ارتقاءً مباشراً أو غير مباشر، كي تحرص على عناصر الجمال وترصد مواطن التمام، بغية تحقيق قدر وافر من الأدبية للنص كي يمسي أهلاً

للتلقي المثير والقراءة البانية، لأن تفكك النص يفقده رونقه وسحره، ويدفع القارئ، بطريقة أو بأخرى، إلى التردد في قراءته أو النفور منه، لأنه يشتت فكر المتلقي لتعدد حقوله وفقدانها لخيط النسيج الواصل بينها.

لقد دأبت كثير من القراءات بمختلف مشاربها في تأريخها لهذا المبحث النقدي على إرجاعه إلى العصر الحديث، بفعل اتصال حركة القراءة العربية المعاصرة بالثقافة الجمالية الغربية ومعارفها النقدية، وإن حاولت في بعض المرات التنقيب عن جذوره في التراث النقدي العالمي القديم، إلا أنها في محاولاتها هذه لا تعدو أن تلتفت إلى أفلاطون وأرسطو فقط.

يشير أفلاطون إلى ((أن كل حديث يجب أن يكون منظماً مثل الكائن الحي له جسم خاص به بحيث لا يكون مبتور الرأس أو القدم، لكنه في جسده وأعضائه مؤلف بحيث تتحقق الصلة بين كل عضو وآخر ثم بين الأعضاء جميعاً)) (1)، علماً بأن هذا النص ساقه أفلاطون عند تعرضه لبعض الخصائص الفنية لجنس الخطاب على لسان سقراط وهو يحاور فايدرس.

أما أرسطو فنلفيه في أثناء حديثه عن معمارية القصة، يرى أنه ((يجب أن تنظم نظماً يعتمد على الحركة والعمل كما في التراجيديا، وأن تدور حول فعل واحد تام مكتمل له أول ووسط وآخر حتى تكون كالحيوان الواحد التام، فتحدث اللذة الخاصة بها)) (2)، أي المتعة والإثارة في المتلقي.

كما كان للنقاد القدامى وقفات متميزة عند إشكالية الوحدة والتفكك في القصيدة الجاهلية، إذ نجد ـ مثلاً ـ ابن طباطبا في عيار الشعر يحث الشاعر على ((أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين حشو يشينها، ويتفقد كل مصراع: هل يشاكل ما قبله؟)) (3)، ولقد تضمن "عيار الشعر" إشارات أخرى إلى القضية ذاتها تتعلق بالوحدة والالتحام، والتأليف بين كافة عناصر النص الشعري (4).

يؤكد ابن قتيبة على وجوب ارتباط أبيات النص الشعري وتشكيلها لحقل موحد، تحضر فيه الصلة الفكرية والعاطفية والجمالية بين أجزائه، بحيث يتوارى التفكك، ويختفي التصدع الذي ((ترى فيه البيت مقروناً بغير جاره ومضموماً إلى غير لفقه)) (5).

لم يفت عبد القاهر الجرجاني هذا المبحث حين يقول: ((واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك، في توخي المعاني التي عرفت، أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها الباني يضع بيمينه هاهنا حالما يضع بيساره هناك، نعم وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين)) (6). وفق ما سلف نلاحظ أن النقاد القدامى، وإن كانوا لم يؤسسوا لنظرية متكاملة الجوانب حول الوحدة الفنية بمختلف أقسامها، إلا أنهم بسطوا لنا طائفة متناسقة ومتميزة من الإشارات السديدة والملاحظات الحصيفة في هذا الاتجاه، ومن المعلوم أنه لا يمكن مقارنتها ولا محاكمتها ولا إسقاطها على مثيلاتها في عصرنا، ذلك أن لكل لسان معاييره التي يتفرد بها، ولكل عقل مكوناته وأهدافه الذاتية والموضوعية التي يفترق فيها عن غيره من العقول اللاحقة به أو السالفة عليه، ولكل بيئة قيمها ومقاييسها الجمالية والنقدية واللسانية في النظر إلى ظواهر الأشياء البسيطة.

لقد تبدل التفكير، والذوق تبدلاً عميقاً في إدراك قضية الوحدة واستيعابها في النص لا من حيث التنوع، ولكن من حيث الماهية والغاية كذلك، وذلك نتيجة لتأثير الفكر الفلسفي والتطور العلمي والثقافة الجمالية في القراءة وخلفياتها ومقولاتها وممارساتها.

بدأت ترتسم ملامح البحث في قضية الوحدة في النص وتأخذ أبعاد النظرية نتيجة لإسهامات كثير من النقاد في مجالي التنظير والتطبيق، وكانت الريادة لكوردج وريتشاردز في بداية الأمر إلى جانب نقاد آخرين. وبعد ذلك انتقلت القضية إلى النقد العربي على يد طائفة من النقاد في تنظيراتهم وتطبيقاتهم نذكر منهم: طه حسين والعقاد والعشماوي والنويهي ومصطفى ناصف...

يعد الشعر الجاهلي من أهم الظواهر الإبداعية التي اتخذها النقاد متناً لدراساتهم التطبيقية من أجل امتحان مقولة الوحدة والتفكك. وقد انقسموا إلى اتجاهين في النظر إلى هذه المسألة كل اتجاه يرى ما يخالف الآخر، ويتكئ على النص للتأصيل لطرحه والتأسيس له.

الاتجاه الأول يرى في النص الشعري الجاهلي أنه قطع من القول المتباينة لا تنتظم في نسيج، ولا تنضوي تحت صلة موضوعية أو عضوية، من جهة ما احتوته من أفكار أو مشاعر. أما الاتجاه الثاني فيرى في القصيدة الجاهلية العقد الفريد الذي قويت روابطه ومتنت وشائجه.

أجهد الاتجاهان أنفسهما من أجل البرهنة على صحة رأيهما وصواب موقفهما، من خلال النص الشعري الجاهلي سواء في بنيته اللغوية بمختلف روافدها، أم في بنيته الموضوعية "الأغراض" والمضمونية.

لا عجب أن تكون القصيدة الجاهلية بطريقة أو بأخرى في زاوية منها، أو زواياها كلها مثاراً للنقاش والجدل النقدي من قبل النقاد. هذا الجدل الذي اتخذ أشكالاً تحولت إلى خصومات قومية وعقائدية وحضارية. فالمسألة موغلة في القدم، ولعل المطلع على التراث النقدي العربي من خلال "الموازنة أو الطبقات أو الطبع والصنعة أو القدماء والمحدثون أو عمود الشعر..." يدرك الحضور القوي للنص الشعري الجاهلي؛ وليس ببعيد في العقود الأولى من القرن العشرين ظل النص الشعري الجاهلي هو المقياس، وهو مثار النزاع في مبانيه، وهو الدائرة التي أعيت أنصار التعبير في مجال الشعر، كمدرسة المهجر بمختلف تياراتها ومدرسة الديوان ومدرسة الشعر الحر.

لم يكن التطرق إلى موضوع الوحدة أو التفكك في الشعر الجاهلي من باب الدراسة النقدية الموضوعية التي يمليها النقد والإبداع الشعري، وإنما كانت تقف وراءها خلفيات ورؤى ومواقف مختلفة.

حاولت القراءة العربية الحديثة أن تقارب إشكالية الوحدة والتفكك في الشعر الجاهلي، وهدفها رفع الكثير من اللبس عن حيثيات هذه الإشكالية،

ومحاولة مقاربة الآليات اللغوية والجمالية التي اعتمدها النص الجاهلي في بنائه، لذاته لا للمقولات الجاهزة التي سلطت عليه وهو منها بائن.

لعل من أهم القراءات العربية الحديثة التي حاولت مقاربة إشكالية الوحدة والتفكك في النص الجاهلي قراءة مصطفى ناصف "دراسة الأدب العربي"؛ إذ نجده يرفض فكرة الوحدة في الشعر الجاهلي القائمة في نظر بعض الباحثين على أساس تتابع مجموعة من الموضوعات وتوالي طائفة من الأغراض، مثل: النسيب والحماسة والرثاء والوصف والهجاء؛ فمهما كان الجهد القاصد إلى إثبات وحدة القصيدة الجاهلية من خلال ما فيها من مواضيع وأغراض متلاحمة يعضد بعضها بعضاً، فإن ((الشعر وفقاً لفكرة الموضوعات التقليدية ضرب من الحلي أو جنس من التصوير، فكرة الموضوعات غير منبثقة من الشعر نفسه، وإنما هي منبثقة من خارجه، أو المجتمع الذي يتطلب الحماسة والمدح والافتخار، وقد يتطلب نوعاً من التسلية أو المتعة القيمة تتضح في النسيب وما يسمونه الوصف. فكرة الموضوعات رديئة لا تقوم على تمييز حقيقي)) (7). إن وحدة مؤسسة على هذا النحو من التفكير الفني تنم عن رؤية سطحية للشعر، لم ترد أن تتجشم مشاق البحث العميق في مولده الحقيقي، ولم تتفطن إلى الخيط الرئيس الذي يجمع شتات الأشياء الكثيرة، إن الشاعر ـ كما يراه مصطفى ناصف ـ يتطرق من خلال الظاهر إلى الباطن، ويتعامل مع الحاضر لاستشراف اللاحق الآتي؛ إن هذا النمط من الوحدة ذات طابع مفكك في أساسها، لذلك لابد من البحث عن "الوحدة الواحدة"، ما دام الشاعر يتحدث من خلال العرضي عن الجوهري، ومن خلال المديح والهجاء والرثاء عن مشكلات الإنسان التي يواجهها باستمرار على الرغم من اختلاف الزمن والثقافة.

إن استحضار "الوحدة الواحدة" ونبذ فكرة الوحدة القائمة على الأغراض والموضوعات دفع لتلك التهم التي تجعل من النص الشعري الجاهلي جسماً ممزقاً مفككاً، ودحض لتلك الشبهات التي ترمي عقول الشعراء بالتشظي والانشطار المشين، وكذا الفكر العربي بالسذاجة الفاضحة التي تعجز عن الربط الفني والوحدة الجمالية، وتجعله حبيس السطحية ورهين الظواهر الحسية، بعيداً عن

التعامل مع عوالم الكون الخفية، وما تحكمها من سنن لا تحابي ولا ترحم، وبمنأى عن استنطاق الحقائق الخفية، واستجلاء الصراعات الدرامية القابعة في اللا شعور الجمعي، والجاثمة في العقول والقلوب.

انطلاقاً من هذا الطرح يذهب مصطفى ناصف إلى البحث عن الوحدة في النص الشعري الجاهلي والتدليل على الملاحظات الجوهرية بطريقة تجريبية، لا تتعامل مع اللغة تعاملاً ظاهرياً، بل تواجهها مواجهة باطنية في النظرة والعمق، بأدوات إجرائية مستقاة من بعض الفلسفات الجمالية التي تهدف إلى كسر السائد، ودفن القائم في مجالات التعامل مع النص الأدبي في دراسته وتفسيره واستكناه دلالاته ورصد مضامينه.

إذا تتبعنا مصطفى ناصف وهو يحاول فك سنن القصيدة الجاهلية، ألفيناه يرى في الدوال بنى ثانية بعيدة عن البنى المعجمية الأولى التي تستدعيها لحظة القراءة، فما يتجلى لبعض القراء من حضور عواطف الشاعر كالحب والكره، الحزن والفرح مثلاً، إنما هو ضرب من الفهم الخاطئ والاستنتاج المؤسس على ظاهر لم يفقه الأبعاد ولم يع الأغوار؛ إذ لم يكن الشاعر يتحدث عن عاطفة شخصية وإنما يفكر ـ بطريقته الخاصة ـ في مشكلات أساسية، كأن يحاور نفسه في معنى الحياة. والطلل الحاضر في الشعر الجاهلي بقوة واستمرار، والذي كثيراً ما راح المفسرون له يقفون عند ظاهره، وما يوحي به من صراع وتطاحن، وما يومئ إليه من حروب وأيام ليس هو كذلك عند مصطفى ناصف؛ الطلل هو الماضي الذي ذهب ولن يعود، هو قطعة من الحياة التي تهرم كلما مضى منها جزء. الطلل المرثي رمز للماضي الذي لا يستطيع رده، فالبكاء على الأطلال بكاء على الحياة، نواح على ضياع العمر، إحساس بالروع لفكرة الحياة الذاهبة، إنه الصحو المستمر على الشعور القوي المتنامي بأن جزءاً من العمر قد أدبر، ولن يعود أبداً، فالوقوف على الأطلال ضرب من المعالجة لهذا الشعور بحتمية الموت. ومن ثم نجد مصطفى ناصف يقرأ موضوع الوحدة في القصيدة الجاهلية من خلال تتبع البنى الكبرى لهذه القصيدة، وأن الوحدة فيها وحدة

رؤية نابعة من اللغة الرمزية التي اعتمدها الشاعر الجاهلي للتعبير عن الموضوعات الكبرى التي كانت تشغل باله ، ومن ثم فالوحدة في القصيدة الجاهلية في طرح مصطفى ناصف مبنية على أساس تواشج الدلالات التي تحملها اللغة في بعدها الرمزي.

لا يكتفي مصطفى ناصف بالاستعانة بالرمز واتخاذه مفتاحاً لقراءته الجمالية ، وإنما راح يعتبر أن البكاء اصطبغ بصبغة الشعيرة الجنائزية التي تمارس من قبل عناصر الجماعة كافة ، والتعبير عن هذه الفكرة أُورد وبكل جزم وتوكيد أن البكاء قد أخذ شكل الطقوس الجماعية ، وأصبح العقل العربي في العصر الجاهلي مشغولاً بمشكلة الموت التي يتجسد في الطلل. وبناء على هذه القراءة نلمس بوضوح ملامح التفسير الميثولوجي الذي يؤكده في موضع آخر وبشكل قريب مما أسلفه ، فما يبدأ به الشاعر الجاهلي يشبه صلاة جماعية على الماضي الميت ، في طرح يؤسس فيه مصطفى ناصف لميثوديني النص الجاهلي ، ويسترسل في التفسير الرمزي ، إنه إذا تأملت تفصيلات الطلل الرمزي الذي يهز إحساس الشاعر بفعل الموت المستمر في حياته وجدت كل شيء يعين على هذا الفرض : المطر يتساقط وينبت بعض الكلأ ، ولكنه يعض على الرسم ، والريح تهب بقوة والطبيعة تقف ـــ إذاً ـــ في موقف غريب موقف مضاد للإنسان ، تعفي على وجوده ، وتذهب بشعوره بذاته ، فهذه الظواهر الطبيعية وأخرى مثل العين والآرام والكلأ هي بدورها تجسد الصراع بين الحياة والموت وهي بدورها رموز لمرموزات الموت والهلاك ، والقسوة والشدة ، الغضب والاعتداء. فإذا كانت هذه الظواهر وأخرى قد تجسد هذا الموقف الدرامي الذي لا ينتج إلا الأسى والاندحار ، ولا يولد إلا اليأس والانكسار فإنه كذلك إذا نظرنا إليها من زوايا مختلفة لتلك فإنها لا تنطوي بالضرورة دوماً على المرموزات السابقة إذ تجسد التجديد في الحياة والإصرار على التوالد والتناسل والتحدي لكل محاولة لخلق الوحشة والجفاف في الكون وفي الحياة. وفي الوقت ذاته تعلن وتؤذن لمواسم النفع والخير ولحظات البركة والزيادة والنماء.

سقنا هذا التعقيب لأن مغامرة التفسير الرمزي للغة، بما تدل عليه من دلالات ومعان، مغامرة صعبة وغير مضمونة النتائج والعواقب. وكلما كان التفسير الرمزي يعتمد على مختلف الأيقونات والمؤشرات والقرائن من داخل النص بالدرجة الأولى ومن خارجه بدرجة ثانية كان التفسير معقولاً قياساً بما تحتمله البنية اللغوية للنص بمختلف مستوياتها الصوتية والتركيبية والدلالية والإيقاعية، وكأن القراءة مؤسسة ومقنعة للمتلقي، قادرة على مقاومة كل محاولة لإفراغها من محتواها.

إن الرحلة التي يصورها الشعراء الجاهليون في خطاباتهم الشعرية من منظور مصطفى ناصف ليست رحلة للبحث عن الكلأ أو التنقيب عن الماء وللعثور على مكان قار، وهي كذلك ليست مغامرة لإطفاء حرقة الشوق ووهج الحب بملاقاة الأحبة والإخوان، وليست كذلك رغبة جارفة لإشباع الفضول الاستكشافي أو الغريزي، إنما هي تشخيص للحظة التوتر لما حققه بين الوعي في شكل حاضر، وذلك الماضي الذي يفرز في الذات أحاسيس تفتك بكل منابع الحركة في الإنسان، وتجتث كل منابت الامتداد والانطلاق فيه؛ فـ ((الشاعر إذا يرى الحياة رحلة في مفاوز بعيدة. الشاعر لا ينتقل من التفكير في الماضي بطريقة منطقية، ولكن ينتقل، ـ رغم ذلك ـ بطريقة حافلة بالدلالة أو المغزى، بين وقت وآخر. والشاعر يروعه الماضي، ويلتفت إلى شيء آخر: إلى فعل يريد أن يبدد هذا الإحساس، لكن هذا الفعل الجديد نفسه ينجلي أمره بعد قليل، لقد عادت الرحلة مرة ثانية)) (8)، فالرحلة وفق هذا المنظور:

ـ فرار صريح وسريع من كل معالم الموت ومؤشرات الإبادة التي تلاحق الفرد والجماعة.

ـ رغبة قوية وعارمة في الانسلاخ من آثار الحاضر القاتل للحياة.

ـ بحث يرنو به الشاعر للقبض على لحظات جديدة مغرية بالحياة، مجردة من أفكار الصراع ومشاعر القلق المصيري.

ـ استشراف يهفو الشاعر من ورائه الحصول على واقع قار مفعم بنفحات الأنس وهمسات الاستئناس.

هكذا هي رحلة الشاعر رمز آخر في قائمة الرموز التي تدور حول إشكالية الصراع بين الحياة والموت. بعد الأطلال والمطر والكلأ والعين والريح والرحلة ودورانها حول قضية واحدة، بعد ذلك انتقل مصطفى ناصف لتفسير دوال أخرى طغت بدورها على ربوع النص الشعري الجاهلي، هذه المرة يتناول مصطفى ناصف "الناقة" بالدراسة والتحليل، فهي بدورها رمز الإنسان الفاني ورمز الدهر الباقي معاً، ويستشهد على جدية ما ذهب إليه برثاء النابغة الذبياني للنعمان بن الحارث الأصغر الشيباني، فبعد أن استهل قصيدته بالنسيب، وصف ناقته مشبهها بالحمار الوحشي ثم خرج بعد ذلك إلى الرثاء، فاقتران وصف الناقة بالرثاء قرينة ساقها مصطفى ناصف للتأسيس للمرموزات التي أرادها لرمز الناقة، وبذلك يكشف لنا طرحه هذا أن بناء القصيدة الجاهلية قائم على ثنائية التضاد ومنها ثنائية الموت والحياة. وهذا ما يؤكده في موضع آخر عند مقاربته لمعلقة امرئ القيس، إذ يرى أن الناقة ترمز أيضاً إلى الدهر الذي يحيي ويميت، وفهم الناقة وفق هذه البنية الرمزية هو الذي مكن مصطفى ناصف من استيعاب الكثير من رموز امرئ القيس في معلقته من خلال هذه الرؤية لمدلول الناقة، إذ لم تكن دلالاتها مقصورة على الأنس والصداقة وإنما كانت الرمز الذي يستوعب حياته هو. الناقة هي هذا الزمن المهلك. تأسيساً لهذا الطرح الجمالي في مقاربة الشعر الجاهلي يؤكد مصطفى ناصف أن الشعراء الجاهليين عندما أرادوا أن يصوروا لنا قسوة الموت وقوة سطوته وظفوا الناقة، ومن النصوص الشعرية التي عرضها في هذا السياق ما قاله زهير بن أبي سلمى في وصفه للحرب (9):

مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَمِيمَةً ... وَتَضْرَ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضْرَمِ

فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا ... وَتَلْقَحْ كِشَافاً ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ

فَتُنْتَجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ ... كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ

ينتقل مصطفى ناصف إلى دال آخر تكرر في الشعر الجاهلي وهو "الفرس" هذا الدال بدوره ليس هو ذلك الحيوان الذي يتحقق بفضله النصر في المعارك، وتطوى بفضله المسافات الطويلة، وإنما هو رمز لأشياء كثيرة منها الشيب ودنو

الأجل، وهو رمز للشباب الذي يتهاوى وهذا ما لاحظه في قول زهير بن أبي سلمى (10):

صَحَا القَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَأَقْصِرَ بَاطِلُهُ   وَعَـرَى أَفْـرَاسَ الـصِّبَا وَرَوَاحِلَـهُ

فلما وقف مصطفى ناصف على استقراء مرموزات الفرس في معلقة امرئ القيس رأى أن ذكر هذا الفرس بعد هول الليل وطوله يجعلنا نتأنى في القراءة، وأوضح شيء في هذا الوصف هو ذلك التوتر الذي شاع في وصف الليل. وبين القطعتين إذاً تلاحم غريب قوي، ليس بينهما رابطة صريحة ولكن بينهما نسباً سيكولوجياً، فاقتران الليل بالفرس حسب مصطفى ناصف ليس مصادفة: الليل والفرس يقيمان في فضاء فكري واحد، على الرغم من عدم إمكانية رؤية العلاقة بينهما في إطار آلية الوصف، فبينهما أكثر من وجه شبه وفي الوقت نفسه بينهما تقارب واقتران.

لقد قبع الليل كالبعير وانطلق الفرس يجري ليسبق الوحوش، يسعى امرؤ القيس للانفلات من ذلك الحيوان أو الليل القابع، لكنه لا يتكلم عن ذاته بشيء، وإنما يجعل الحديث جميعاً في ظاهر الأمر للفرس المتوتر كالذي يهرب من عدو يلاحقه في قلق وتقلب وروع.. هذا الفرس هو ذلك الإنسان الذي نحاول أن نستقصي رموزه في الشعر الجاهلي، فبمثل هذه النماذج الكبرى المتواجدة في بنية القصيدة الجاهلية، كان مصطفى ناصف يقارب جوانب الوحدة في القصيدة الجاهلية وآلياتها.

إن البحث عن الوحدة في الشعر الجاهلي ـ الذي اتخذه مصطفى ناصف متناً وحيداً لدراسته ـ لا يمكن أن يرصد ويقبض عليه إلا إذا تسلح القارئ بفلسفة جمالية للغة الشعرية الموظفة في النصوص، وكانت له رؤية لا تحكم على الظاهر، ولا تقوم على المشهود، وإنما تعتمد على المكنون والمبثوث وراء اللغة، باعتبارها دالاً مفتوحاً وباعتبارها رمزاً مشحوناً بمختلف المرموزات. لذلك كانت مقاربة مصطفى ناصف لجمالية الصورة في القصيدة الجاهلية مرتكزة على قراءة الدوال الكبرى في النص الجاهلي كالناقة والفرس باعتبارهما رموزاً ومفاتيح،

لأنهما الأكثر شيوعاً في النص والأكثر تحكماً في مختلف بناه الصغرى الجمالية والموضوعية.

هكذا اعتبر مصطفى ناصف الطلل، الرحلة، المطر، العين، الآرام، الرعي، الكلأ، الناقة، الفرس، الليل، الجري، القوة، الصيد... رموزاً تتظافر فيما بينها لتجعل مختلف النصوص تدور حول قضية كبرى بعيدة عن العواطف الذاتية، وبعيدة عن الحقيقة المرئية المباشرة. إذاً هناك وحدة واحدة محورها تصوير القلق الوجودي، والتعبير عن صراع الإنسان المصيري، والتجسيد لهذا التقابل اللغزي المحير بين الرغبة في الحياة والتواصل والرهبة من الموت والاندثار. فكلما كشفنا وجود الرمز أخذ الشعر الجاهلي صورة أجل وأعمق في أنفسنا، ولا نستطيع ــ إذاً ــ أن نقف عند حدود فكرة المقارنة المزعومة. فكل صورة قيِّمة أياً كانت تسميتها تستند إلى رمز، ومن ثم فالصورة في كليتها مبنية على البعد الرمزي للغة في القصيدة الجاهلية، وأن دلالة الرموز هي الإطار العام للنص الجاهلي وتبنى عليه وحدته.

لقد اعتبرت الوحدة التي يسعى مصطفى ناصف إلى إثباتها وحدة جمالية؛ إلا أنه ــ كما أشرنا آنفاً ــ هي ليست كذلك. إنها ذات طابع فكري فلسفي، عقلي ميتافيزيقي، إلا أن المنهج المتبع في استخراج معالمها والتأسيس لأركانها كان جمالياً؛ إذ تعامل مصطفى ناصف مع نصوص جاهلية عديدة تعاملاً قائماً على أنها مبنية على الطابع الرمزي، والوحدة الشعرية الملاحظة فيه فكرية فلسفية وجودية أكثر منها جمالية فنية.

إلا أن ما نسجله حول ما وصل إليه مصطفى ناصف من نتائج من خلال مقاربته لجمالية الوحدة في القصيدة الجاهلية، أنه استطاع مغايرة الكثير من المناهج في قراءاتها للنص الشعري الجاهلي، وبقدر ما أضافه للنصوص الشعرية من مضامين جديدة وفضاءات مفتوحة، جعلت من الشعراء الجاهليين أصحاب رؤى بعيدة عن الجاهز، وتصورات عميقة تسمو عن المحسوس المرئي، والمدرك المشهود، وبقدر ما ربّى المتلقي على قوة المقاربة الغائرة إلى كنه اللغة في مدلولاتها ما وراء المعجمية، والذكاء في الربط بين عناصر النص، والتفطن

لنظام اللغة والصورة ونسق الإيقاع، فبقدر ذلك كله فإننا نشعر بأن مصطفى ناصف أجهد نفسه من أجل الانتصار للفكر الجاهلي، وأدبه والإعلاء من شأن الشعراء وخطاباتهم الإبداعية، وأنها راقية على الرغم من تقدمها في إشكالها ومواضيعها ومضامينها. وفي ذلك رد صريح ومباشر لكن بطريقة علمية وجمالية على مختلف الأطروحات والشبهات التي ألصقت ظلماً وعدواناً من طرف العديد من المستشرقين بالفكر الجاهلي، وعلى عدة طعون ومزاعم ألبست بغير حق بالشعر الجاهلي والأدب في هذا العصر عموماً.

أشار مصطفى ناصف في بداية الفصل المخصص للبحث عن الوحدة في الشعر الجاهلي من مؤلفه "دراسة الأدب العربي"، إلى أن التصريح بوحدة النص الشعري الجاهلي مع إثبات فكرة بنائه على الأغراض الشعرية، إنما هو هدم لكل رابطة في النص، وإزالة لكل صلة يحتويها، وإعلان وفاة الوحدة، لأنه إن سرنا في هذا الفهم للوحدة المؤسس على الأغراض، أو فكرة الموضوعات الشعرية فإنه يكرس في الحقيقة قضية خطيرة؛ إذ وفق هذه الرؤية الضيقة ((تبدو القصيدة ممزقة، ويبدو عقل الشاعر مفككاً، ويصور العقل العربي في صورة ساذجة تخلو من الربط والوحدة، وينسجم عند الباحثين مع قضايا أخرى مسرفة عن سطحية العقل العربي في العصر الجاهلي الذي يصور قمة التفكير العربي. وقد ظهر في نهاية هذا العصر القرآن الكريم وأنت تعلم مكانته ولكننا مع ذلك لا نكاد نلاحظ التناقض الواضح بين وصف الشعر العربي في العصر الجاهلي وهذا الكتاب الكريم الذي ظهر في تلك البيئة)) (11)، وبذلك يمكننا القول إن طرح مصطفى ناصف وتأكيده على وحدة القصيدة الجاهلية كان وفق منهج جمالي، وتفسير رمزي للنص الجاهلي، لكن الغاية كانت قومية وفكرية، تسعى للدفاع عن جزء من التراث بمنهجية حديثة.

هذا النمط من المقاربة للوحدة في القصيدة الجاهلية هو الذي دفع بالنقد العربي الحديث للاهتمام بهذه الإشكالية محاولة منه للتبرير لها، ونقض حجج القائلين بالتفكك وتعدد الأغراض، ومن المحاولات ذات الطابع المتفرد في

الطرح ، والأداة الإجرائية التي حاولت خدمة الشعر الجاهلي من الداخل ، لإثبات سلامته من التفكك والتصدع ، مقاربة سعيد الأيوبي (12).

أفرد سعيد الأيوبي دراسته كاملة لبحث قضية الوحدة في القصيدة الجاهلية ، مما دفعنا إلى محاولة تتبع منهجيتها في الطرح والدراسة ، وأخذها كنموذج لهذه القضية ؛ حيث رصد في الباب الأول مختلف الروابط اللغوية والنغمية التي اعتمد عليها الشاعر الجاهلي في بناء نصه وإحكام صنعته. فقد عرض في الفصل الأول مجموعة من النصوص الشعرية الجاهلية التي يرى أنه تحقق فيها قدر من أنساق الربط التي أنجزتها حروف العطف المختلفة مثل : "الواو ، الفاء ، الباء ، أم ، أو ، ثم" ، مركزاً على حرف الواو ، ولذا سنحاول أن نتتبع تعامله مع دور حرف "الواو" في التأسيس للوحدة في القصيدة الجاهلية.

يتبين للقارئ أن المقياس المهم في ترابط أجزاء النص إنما يتحقق بتوفر أكبر عدد من أدوات العطف الظاهرة والمتكررة وبخاصة منها "الواو" ، وذلك في إطار البيت الواحد ، أو فيما بين البيتين أو فيما بين أكثر من ذلك ، والملاحظ أن سعيد الأيوبي لا ينطلق من الأعمال الكاملة للشعراء ، ولا من القصائد التامة التي نظموها ، وإنما يختار البيت والبيتين والمقطوعات ، وفي بعض الأحيان يورد قصائد فرعية لكنها مجتزأة من القصائد الأصلية.

في سياق حديثه عن مكانة الواو في تحقيق الانسجام وتوفير التلاحم ما بين أطراف النص الشعري الجاهلي ، يورد سعيد الأيوبي عدة مقتطفات ليستدل بها على صواب ما يريد إثباته ، ويتجلى في قوله (13) :

تَمْنَحُ المِرْآةَ وَجْهاً وَاضِحاً ... مِثْلَ قَرْنِ الشَّمْسِ فِي الصَّحْوِ ارْتَفَعْ
صَافِيَ اللَّوْنِ وَطَرْفاً سَاجِياً ... أَكْحَلَ العَيْنَيْنِ مَا فِيهِ قَمَعْ
وَقُرُوناً سَابِغاً أَطْرَافُهَا ... غَلَّلَتْهَا رِيحُ مِسْكٍ ذِي فَنَعْ

فالواوات في البيت الثاني والثالث قاربت بين المعاني ، وكانت أداة مكنت من شدّ المعاني إلى بعضها ، فالمرآة تمنح وجهاً صافياً وطرفاً ساجياً لا كمد فيه ولا ورم وقروناً أي ذوائب تامة طويلة ، إلا أن الملاحظ أن الالتحام بين المعاني الذي

حققه الوصل بواسطة الواو، كان يمكن أن يتحقق بواسطة الفصل، ما دامت الجملتان المعطوفتان الثانية والثالثة "وطرفاً ساجياً، وقروناً سابغاً" على الجملة الأولى في البيت الأول تتفقان من الناحية الخبرية والإعرابية.

إذا تابعنا سعيد الأيوبي في إيراده للعديد من النصوص، بغية استكشاف دور الواو في ربط أجزاء النص الشعري الجاهلي، نلفيه شديد الحرص على ملاحقة الواو واعتبارها في أغلب الأحيان ذات وظيفة لا تتعدى الربط، وهذا ما أوقعه في بعض الثغرات من خلال قراءاته للعديد من النصوص الجاهلية، ففي قول الشاعر الجاهلي المرار بن منقذ (14):

قَدْ لَبِسْتُ الدَّهْرَ مِنْ أَفْنَانِهِ	كُلَّ فَنٍّ حَسَنٍ مِنْهُ حَبِرْ
وَتَعَلَّلْتُ وَبَالِي نَاعِمٌ	بِغَزَالٍ أَحْوَرِ العَيْنَيْنِ غِرْ
وَتَبَطَّنْتُ مَجُوداً عَازِباً	وَاكِفَ الكَوْكَبِ ذَا نَوْرٍ ثَمِرْ

يعقب سعيد الأيوبي على هذه المقطوعة، أن ما فيها من الصورة حققت وحدة المتعة واللذة عبر أبيات ثلاثة يعالج الأول أن المرار لبس من أفنان الدهر كل فن حسن، ويقدم الثاني منظر لهوه وتمتعه بالنساء، وفي الثالث يشير إلى خروجه للصيد. وهذه الصور الثلاث تآزرت وتضافرت لتقدم هذه المتعة الكلية غير الناقصة وما كان ليتأتى له هذا لولا حرف العطف (الواو) التي أفادت الجمع والاشتراك في المعنى بين المتعاطفين؛ والحق أن الربط كان هنا بتتابع المعاني ولكن (الواو) كانت أداة استطاعت أن تلحمها وتشدها إلى بعضها.

إذا تأملنا ملياً طبيعة الواوات في النص السالف وجدنا أن الواو الأول في البيت الثاني جاء ابتدائياً استئنافياً، لأننا قد نسكت فلا نقرؤه دون أن يحدث خلل ما في بنية النص اللغوية، فهو ليس للعطف. والواو الثاني في البيت نفسه واو حال، إذ بعد أن ذكر تعلله أفصح عن حاله وكشف عن هيئته في لحظة التعلل عن طريق الجملة الاسمية ("بالي: مبتدأ"، "ناعم: خبر") وعليه فإن الجملة الاسمية حالية، والواو واو الحال، وصاحب الحال يعود على ضمير الفاعل المتصل، والواو الثالث في صدر البيت الثالث ــ نعم ــ للعطف،

إذ الجملة التي تلته "تبطنت" معطوفة على الجملة الفعلية الابتدائية "تعللت" ؛ أما الواو الرابع، وهي الموجودة في بداية عجز البيت الثالث فهي أصلية في اللفظ "واكف"، لأنه اسم فاعل مشتق من الفعل "وكف، يكف" الذي مصدره الوكف.

من الواو الذي عده للعطف وهو لغير ذلك ما استنتجه من قول الشاعر أبي ذؤيب، علماً أن سعيد الأيوبي أورد البيت الشعري بمفرده ثم حكم على الواو بالعطف، يقول الشاعر (15):

وَالدَّهْـرُ لاَ يَبْقَـى عَلَـى حَدَثَانِـهِ   جَـوْنُ السَّـرَاةِ لَـهُ جَدَائِـدُ أَرْبَـعُ

فالواو هنا بالدرجة الأولى ابتدائية، ولا شيء أورده سعيد الأيوبي لما قبله للجزم بأنها للعطف، وبالدرجة الثانية يحتمل أنه واو الحال إذا اعتبرنا أن الجملة الاسمية حال تكشف هيئة الدهر، وفي الوقت ذاته يحتمل أنها للعطف إذا كان ما قبلها يقبل العطف عليه لكن من الناحية العملية، وبعد أن أورد بيت الشاعر منفصلاً فالحكم الأول أصوب وأنجع.

ويتكرر الأمر عندما يورد قول الشاعر سويد بن أبي كاهل (16):

فَأَبِـيتُ اللَّـيْلَ مَـا أَرْقُـدُهُ   وَبِعَـيْنِي إِذَا نَجْـمٌ طَلَـعْ

وَإِذَا مَـا قُلْـتُ لَـيْلٌ قَـدْ مَـضَى   عَطَـفَ الأَوَّلُ مِـنْهُ فَـرَجَعْ

فالواو في عجز البيت الأول للحال، باعتبار أن الجملة الاسمية التي تليها "والمتكونة من المبتدأ والخبر المحذوف"، تبيان لهيئة المتكلم حين يطارده الأرق في كل مراحل الليل المظلمة والمنيرة ؛ والواو في صدر البيت الثاني ليست عاطفة وإنما هي استئنافية.

يؤكد لنا هذا أمراً مهماً يتمثل في خطورة بناء الأحكام الفنية والفكرية بالاعتماد على حرف الواو، فالأمر محفوف بالمزالق إذا نظرنا إلى تعدد الدلالات النحوية والبلاغية والإيقاعية وتغيرها التي تؤديها الواو تبعاً للسياق الذي ينتجها، والنسق الذي يعرضها، علماً بأن علماء النحو قد أفردوا مساحات واسعة في كتبهم لحرف الواو من حيث اختلاف معناه باختلاف المعطوف، ومن جهة أحكامه، وأنواعه "العطف، القسم، الحال، الندبة، الاستئناف، الزيادة،

المعية، العلة، المد، اللين، ...".

لعل كتب التفسير ومؤلفات أصول الفقه حافلة بالاهتمام بشأن الواو والحذف فيه، علماً بأننا نجد في العديد من المرات كيف أن الأحكام والاستنباطات والمفهومات تختلف من واحد لآخر في إطار النص الواحد، وذلك بالنظر إلى اختلاف التأويل في معنى الواو وحكمه ونوعه.

لم يغفل سعيد الأيوبي عناصر الربط اللغوي المتعلقة بالأسماء مثل الحال والنعت والضمائر وأسماء الإشارة وكذا تأجيل خبر "ما" المستعملة للنفي والتي تعمل عمل ليس.

ففيما يتعلق بالربط بالحال، فإن هذا المنصوب في رأي سعيد الأيوبي قد يكون رابطاً في الشعر حينما يكون في بيت وصاحبه في بيت آخر أو بعيد عنه، ومن الأمثلة التي يقدمها لذلك قول زهير بن أبي سلمى (17):

مَا زَلْتُ أَرْمُقُهُمْ حتى إذا هَبَطَتْ ... أَيْدِي الرُّكَابِ بِهِمْ من راكسٍ فَلَقَا

دَانيةً لِشَرْوَرِي أَوْقَفَا أدمٍ ... تَسعَى الحُدَاةُ عَلى آثارِهِمْ حَزَقَا

قدم سعيد الأيوبي أربعة نصوص، بعد كل نص يورد تعليقاً من سطر أو سطرين، ما عدا البيتين الأخيرين للشاعر سويد؛ في التعاليق الثلاثة، فإنه ركز على تبيين الحال، ثم ضبط صاحبها فيما سبق، ففي تعقيبه على نص زهير السابق الذكر يبين أن دانية حالة من الركاب في البيت الأول، وكلمة مدرعاً حال من قوله يعدو، وهذا فيما قاله الجميع (18):

يَعْدُو بِهِ قَارِحٌ أَجَشُّ يَسُو ... دُ الخَيْلَ نَهْدٌ مَشَاشَةٌ زَهِمُ

مُدَرَّعاً رَيْطَةً مُضَاعَفَةً ... كَالنَّهْيِ وَفَّى سَرَارَهُ الرِّهَمُ

أما في ما يخص النعت فإنه يرى فيه أنه يؤدي دور الرابط هو الآخر، وهو وارد في الشعر الجاهلي كثيراً حتى أن بعض الأبيات التي برمتها تكون صفة لموصوف سبق في بيت متقدم؛ وما سجلناه من ملاحظات فيما يخص الربط بالحال هي ذاتها التي لاحظناها في الربط بالنعت، لكن هل توظيف الشعراء

للتوابع والمشتقات هو بغرض حبك خيوط النص ورصها ووصلها فقط؟ أم أن توظيفهم لها من ورائه مقاصد أخرى، وبعد ذلك وتبعاً له تحقق الربط؟

إن البحث المعمن في ما أنتجه البلاغيون في علم المعاني يكشف لنا أن العلماء قديماً قد اهتموا بالتوابع ومنها النعت، وبالمشتقات ومنها الحال إلى جانب المفاعيل، وكشفوا عن وظائفها الدلالية المختلفة في النصوص، وأفردوا لها من أجل ذلك مبحثاً في علم المعاني سموه التقييد.

لو دخل سعيد الأيوبي في دراسته للنعت والحال من باب التقييد لوصل منطقياً إلى الربط، ومن ثم يثري متنه النقدي ويثمن أثرهما الدلالي المتنامي، وقدرتهما نتيجة لذلك في إحداث الربط والتواصل، هذا الأثر الدلالي الذي يتراوح بين التمييز والتأكيد، والكشف والبيان، والتفسير ودفع التوهم، والمدح والذم والتفصيل؛ وقد أسس لذلك مصطفى المراغي في علوم البلاغة "البيان والمعاني والبديع" وأحمد الهاشمي في جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. عندما ننتقل مع سعيد الأيوبي إلى الربط بالضمائر وأسماء الإشارة نجده على وعي تام ـ وعلى عكس ما سبق ـ بمختلف وظائفها، فهي ((مدار الشعر، وعليها يرتكز ويتكئ في انتصابه سليماً صحيحاً، والشعراء الحذاق ممن يربطون كلامهم ومرادهم بالضمائر ويتجاوبون بها، وهذا يوفر عليهم تكرير الذوات وإعادة الأسماء التي يؤدي تكرارها إلى قرع الآذان وإحداث الخلل في الشعر. لكن الضمائر إشارات خفية تجعل الكلام مسترسلاً، والمعاني متعاقبة والموسيقى عذبة رائقة وهذا لعمري أحسن الشعر)) (19). فالضمائر وأسماء الإشارة بالنظر إلى هذا النص تفسح المجال للتكرار الإيجابي بمختلف جوانبه اللفظية والمعنوية والموسيقية، ومن جهة أخرى تحدث التعانق بين الألفاظ والتداخل المتناغم بين المعاني، ولقد خصّ الضمائر كثيراً بالشواهد الشعرية والتعليقات النقدية، على حين أن أسماء الإشارة لم تشغل إلا حيزاً ضيقاً.

يبلغ إدراك سعيد الأيوبي لدور الضمائر في الربط مداه عندما يعقب على قصيدة لبشر بن أبي حازم في وصف ناقته التي حملته إلى ممدوحه عمرو بن أم

إياس (20)؛ إذ يرى أن الضمائر الموظفة فيها بما فيها من تلاحق وتعاقب قد أدت دوراً بالغاً في جعل الدفقة الشعورية للقصيدة والمضامين التي يشترك فيها كل بيت موحدة، والعامل الأساس في رأي سعيد أيوب هذه الضمائر التي تربط الوحدات التركيبية في النص، فتجعل منه وحدة متماسكة في مبناها ومعناها على الرغم من أن سعيد الأيوبي قد تفطن إلى معلقة عمرو بن كلثوم في إشارته إلى أهمية دور الضمائر في ربط النص وجعله متسلسلاً إلا أنه لم يفصل الحديث فيها، علماً بأن معلقة عمرو بن كلثوم تعد من أبرز قصائد الشعر الجاهلي التي يحضر فيها ضمير المتكلم بقوة، وكثافة منفصلاً ومتصلاً وفي الجمع والإفراد. لقد توارد ذكر هذا الضمير في كل بيت مرة وعبر أكثر من ثمانين بيتاً من بداية القسم الفخري "أبا هند" إلى نهايته "إذا بلغ الفطام"، ولو اكتفى بدراسة ذلك في هذا المجال لكانت المقاربة لعناصر الوحدة في القصيدة الجاهلية أكثر نفعاً للمتلقي، وإثراء للنص، وتنويهاً وتثميناً لقيمة الضمائر الربطية في النص الشعري، ومع ذلك يسجل سعيد الأيوبي التفاته للقصيدة على عكس ما سبق حين حصر أبياته في الأبيات القليلة المنفصلة المتناثرة.

دائماً في إطار الربط بالأسماء بعد الأدوات والحروف في النص الشعري الجاهلي، لم يلتفت سعيد الأيوبي إلى ظاهرة أسلوبية تتمثل في تأجيل خبر ما النافية التي تعمل عمل ليس، ولا يعتبر سعيد الأيوبي هذا الأسلوب الربطي من الأساليب البلاغية بل هو من الأساليب النحوية، نظراً لأن الأمر متعلق باستخدام ما النافية المشبهة بـ ليس؛ إذ يذكر الشاعر ما واسمها في أول البيت ثم ينتقل إلى حديث آخر فيفيض فيه، فتتعدد الأبيات وتتنوع الصور وتوالى المواضيع، حتى إذا انتهى الشاعر في استقصائه هذا أحضر الخبر المتعلق وذكره مقرونا عادة بالباء الزائدة، وبناء النص الشعري على مثل هذا النمط اللغوي المتناسق، يجعل السامع متلهفاً لسماع الكلام، وفي حنين لورود الخبر الذي تتم به الجملة والصورة كل ذلك يدل على ترابط ذهني وتسلسل معنوي ووحدة في الشعر والشعور.

إذا ناقشنا سعيد الأيوبي مبدئياً في الآثار الإيجابية التي يحدثها تأجيل الخبر

المتعلق بما النافية المشبهة بليس، فإننا نوافقه فيما ذكر حول تقوية صور الخبر وتأكيد ولفت الانتباه إليه، فضلاً عن غرس الشوق في القارئ لتتبع وقت ورود الخبر وجعل الكلام الوارد في الأبيات متناغماً متسلسلا، إلا أن هذه القضية فعلا نحوية في وجه منها، لكن إذا استحضرنا أنها متعلقة بجماليات التقديم والتأخير ندرك أنها مرتبطة بالبلاغة إلى جانب علم المعاني، مما يجعلها نحوية بلاغية في ظرف واحد. فإذا قرأنا النموذج التالي للنابغة الذبياني (21):

فَمَا الفُراتُ إذَا هَبَّ الرِّياحُ لَهُ ... تَرْمِي أَوَاذِيُّهُ العِبْرَيْنِ بِالزَّبَدِ

يَمُدُّهُ كُلُّ وَادٍ مُتْرَعٍ لَجِبٍ ... فِيهِ رُكَامٌ مِنَ اليَنْبُوتِ وَالخَضَدِ

يَظَلُّ مِنْ خَوْفِهِ المَلاَّحُ مُعْتَصِماً ... بِالخَيْزُرَانَةِ بَعْدَ الأَيْنِ وَالنَّجَدِ

يَوْماً بَأَجْوَدَ مِنْهُ سَيْبَ نَافِلَةٍ ... وَلاَ يَحُولُ عَطَاءُ اليَوْمِ دُونَ غَدِ

فقبل أن نبدأ في مناقشة الشاهد في المقطوعة، نشير أن سعيد الأيوبي قد ذكر الأبيات فقط دون أدنى تعقيب، ودون أي تفسير يتعلق بمسألة تأجيل خبر ما النافية، وكأنه يتعامل مع قارئ ساذج لا يجيد الاستنتاج والاستدلال، أو كأن المسألة جد واضحة لا تقتضي أي نقاش أو برهنة.

نلاحظ في البدء أن البيت الأول ورد في أسلوب شرطي، تأخرت فيه جملة الشرط "إذا هبّ الرياح له"، وجواب الشرط تقدم "ما الفرات"، إلا أن خبره قد تأجل ذكره. الوجه النحوي الثاني هو اعتبار "ما الفرات" جملة ابتدائية أما "إذا هبّ الرياح له" فإعرابها يختلف إذا لم يعتبرها شرطية بل يعتبرها ظرفية فقط بمعنى "حين، وما بعد من جملة فعلية مضافاً إليه. المهم أن في الحالتين قد تأجل ذكر الخبر المتعلق بما النافية. لكن هل الخبر يوجد في آخر البيت مقترناً بالباء الزائدة "بأجود" قياساً على القاعدة التي وضعها في التمهيد، وقياساً على استنتاجاته في كافة المقطوعات الأخرى؟.

إذا أمعنا النظر فإننا نلفي أن خبر "ما" قد تعدد ذكره أربع مرات، الأولى جملة الفعل المضارع "ترمي"، الثانية جملة الفعل المضارع "يمده" الثالثة جملة الفعل المضارع الناقص "يظل"، الرابعة الاسم المشتق في صيغة المبالغة "أجود"

المقترن بالباء الزائدة. والقرينة الدالة على تعدد الخبر حالية ومعنوية، معلومة من سياق الكلام، بمعنى لو اكتفينا بذكر جملة واحدة ما وقع خلل نحوي في المقطوعة الشعرية.

نلاحظ ـ كذلك ـ في المقطوعة الثالثة وهي للأعشى تعدد الخبر على عكس ما أشار إليه سعيد الأيوبي في انحصاره على عبارة "يا طيب"، والأخبار الثلاثة التي سبقت هذا الخبر الرابع هي "معشبة + جاد + يضاحك" والأمر عينه في المقطوعتين الرابعة والخامسة اللتين تعدد فيهما الخبر.

إن المتأمل في هذه الملاحظة ليستغرب سبب إغفال سعيد الأيوبي لهذه الأمور، ثم إلى أي عامل يرجع هذا؟ إلى سوء الاختيار وعدم التريث في هذا؟ أم إلى عدم إطراد هذه القاعدة في الشعر الجاهلي وإنها نادرة غير كافية؟

حاول سعيد الأيوبي أن يثبت الوحدة في القصيدة الجاهلية من خلال التركيز على أدوات الربط، ولكن عمله كان بحثاً في ربط الجمل ببعضها البعض، وهو أقرب إلى المباحث النحوية والبلاغية منه إلى المباحث النقدية الجمالية التي تبحث في قضية الوحدة في القصيدة كبنية متكاملة، لذلك كان هذا العمل محاولة إثبات الروابط بين البيت وأخيه، ومن ثم نفياً لمقولة وحدة البيت واستقلاله عما سبقه وما لحقه، وتلك مسألة لها صلة بمباحث لغوية أكثر منها جمالية، علماً أن المسألة الأساسية التي أثيرت حول الوحدة في القصيدة الجاهلية هي قضية تفكك وحدات أو موضوعات القصيدة الواحدة وأن الربط بينها في النقد العربي القديم كان ربطاً خارجياً عن طريق ما كان يسمى "حسن التخلص" من غرض إلى آخر، وقد حاول النقد الحديث استبداله بالربط الداخلي مثل الذي حاول إثباته مصطفى ناصف: "وحدة الفكر أو وحدة الشعور".

ندرك في النهاية أن مسألة الوحدة والتفكك في الشعر الجاهلي من الظواهر الفنية التي يتواشج فيها اللغوي مع المضموني، فالوحدة في القصيدة الجاهلية ربطتها بعض القراءات العربية بنسقية النص الجاهلي في بنيته النحوية والصرفية والدلالية، لذا سعت هذه القراءة وبخاصة عند سعيد الأيوبي إلى التبرير لمسألة الوحدة في القصيدة الجاهلية من خلال إبراز معالم الربط فيها، وكانت موفقة في

كثير من الجوانب ، إلا أن النصوص التي اشتغلت عليها كانت في الكثير من الأحيان نصوصاً مجتزأة من النص الأصلي ، فكانت تعد بالبيت أو البيتين أو أكثر بقليل ، وهذا ما جعل المقاربة لمثل هذه المسألة ينقصها حسن اختيار الشواهد المدعمة ، لأنها مسألة لابد من التبرير لها من خلال النص في كليته لا في جزئيته ، ينضاف إلى ذلك أن التبرير لهذه المسألة في بعض الأحيان كان بدافع عاطفي أكثر منه دافع جمالي ، وهذا ما يجعل المتلقي يشعر بنوع من النشاز في الطرح والتبرير.

الإحالات:

1 ـ فايدروس أو عن الجمال: تر: أميرة حلمي ـ ص: 103.

2 ـ أرسطو: فن الشعر ـ تح: شكري عياد ـ 7 ـ ص: 130.

3 ـ ابن طباطبا: عيار الشعر ـ تح: محمد زغلول سلام ـ ص: 129.

4 ـ ينظر المصدر السابق: ص 10، 13، 20، 105، 109، 131. ولقد أورد الناقد عنوانين لفصلين لهما صلة بمتعلقات الوحدة هما: الشعر الرديء النسج ص: 105، الشعر المحكم النسج ص: 109.

5 ـ ابن قتيبة: الشعر والشعراء ـ ص: 41.

6 ـ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني ـ تح: محمد رشيد رضا ص: 73 ـ 74.

7 ـ مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي ـ ص: 231.

8 ـ مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي ـ ص: 242.

9 ـ الزوزني: شرح المعلقات السبع ـ ص: 173 ـ 174.

10 ـ الديوان: ص 56.

11 ـ مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي ـ ص: 233 ـ 234.

12 ـ عناصر الوحدة والترابط في الشعر الجاهلي ت 1986.

13 ـ المفضل الضبي: المفضليات ـ تح: هارون أحمد محمد شاكر ـ المفضلية: 40 ـ ص: 191.

14 ـ المفضل الضبي: المفضليات ـ المفضلية 16 ـ ص: 82.

15 ـ المفضل الضبي: المفضليات ـ المفضلية 126 ـ ص: 422.

16 ـ المصدر السابق ـ المفضلية 40 ـ ص: 192.

17 ـ الديوان : تح : فخر الدين قباوة ـ ص : 65 ـ ص : 66.

18 ـ المفضل الضبي : المفضليات ـ المفضلية 07 ـ ص : 42.

19 ـ سعيد الأيوبي : عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي ـ ص : 84.

20 ـ ينظر بشر بن أبي حازم : الديوان ـ تحقيق عزت حسن ص : من 35 ـ 38.

21 ـ الديوان : تح : كرم البستاني ـ ص : 36 ـ 37.

الثنائيات الضدية في القصيدة الجاهلية

يصدر كمال أبو ديب في مقاربته للشعر الجاهلي من وعي عميق بضرورة البحث عن آلية جديدة لقراءة الشعر الجاهلي، تنفر من الأحكام الجاهزة والتعميمات غير الدقيقة التي لم تقو وعينا ولا علاقتنا بذاك الشعر، بل عمقت الفجوة وأفرغت مضمونه وشكله من محتواه الشعري، وبذلك جعل كمال أبو ديب مقاربته تسمو ((عن المستويات التاريخية والتعليقية والتوثيقية أو اللغوية والبلاغية والانطباعية)) (1)، ليكون قادراً على استكناه بنية شعر، لم ينظر إليه إلا من زاوية قدرته على كشف عادات العرب وطبائعهم الفردية والجماعية.

من ثم لم يجد كمال أبو ديب ضرراً في استلهام حقول معرفية غربية أثبتت نجاعتها في ضبط بنيات النصوص وتحديد علاقتها الظاهرة والضمنية، وبخاصة تحليل ليفي شتراوس لبنية الأسطورة وفلادمير بروب في تحليله التشكيلي للخرافة(2) وسعيه لوضع نظام عام لها، وكذا مشروع ياكبسون ومعه البنيويين الفرنسيين من أمثال رولان بارت ولوسيان غولدمان في ما يسميه بالبنيوية التكوينية، وأخيراً نظرية التأليف الشفهي كما طورها باري ولورد.

إن استحضار كل هذه الحقول المعرفية على الرغم من تباين اتجاهاتها وآلياتها وتفاوت اهتماماتها، لا يشكل عند كمال أبو ديب عقبة في سبيل إذابتها في منهج واحد؛ إذ تعاونها يمكن أن يسهم في تعميق الوعي بمكنونات وخصائص جوهر الشعر الجاهلي وفي تطوير منظور تحليل أكثر تشابكاً وتعقيداً وقدرة على الغور والاكتناه من المنظورات البدائية التي تطغى على الدراسات الحاضرة. وإن كان اهتمامه موجهاً بالخصوص إلى آليات ليفي شتراوس وفلادمير بروب، لكن التزامه بهما لم يكن حرفياً ولا آلياً، بل حاول أن يطور منهجاً خاصاً به يستفيد فيه من أعمال الأعلام الذين حددهم بحثه، مراعياً فيه طبيعة الشعر الجاهلي الذي تتميز به بنية القصيدة الجاهلية عن بنية الأسطورة والحكاية،

لكن كمال أبو ديب استثمر الرؤية الجوهرية التي بنى عليها كلود ليفي شتراوس طرحه في جدليته القائمة أن ((الفكر الأسطوري ينشأ من الوعي بالأضداد في اتجاه الحل... فالفكر الأسطوري يتتبع منطقاً خاصاً به، فإنه يعني المنطق الهيجيلي القائم على الأطروحة، ونقيضها، ومركبها المزجي، وهو منطق يتحرك دوماً في دورات معقدة تشمل الأضداد الحدية في الفكر)) (3)، ومن ثم أسس كمال أبو ديب طرحه القائم على محاولة تتبع بنية الثنائيات الضدية في القصيدة الجاهلية التي تؤسس جوهر النص الشعري الجاهلي.

لم يدع المنهج المطور لنفسه الريادة ولا القدرة على تقديم إجابات شافية لإشكاليات الشعر الجاهلي، بل يعمد إلى بلورتها ضمن ((مشروع لا يستعجل الوصول إلى نهاية بل يسعى إلى تطوير وسائل التحليل وزيادتها رهافة ودقة وكفاءة، واستكمال العمل الضروري الجاد لتطوير المنهج ولتحقيق فهم أعمق غوراً وأكثر شمولية للشعر الجاهلي وللشرط الإنساني في الحياة الجاهلية)) (4)، ومن ثم نلمس أن كمال أبو ديب لم يقتصر في آلياته الإجرائية في مقاربة الشعر الجاهلي على اللسانيات البنيوية، إنما تجاوز ذلك إلى محاولة بناء منهج يتعالق فيه النسقي بالسياقي من أجل الكشف عن بنية العمل الإبداعي والبنى السياقية باختلاف مشاربها.

لن يجد كمال أبو ديب في المقاربات التي أفردت للشعر الجاهلي في العصر الحديث أهمية كبرى، ولا قدرة على كشف خباياه وأسراره، بل إن رأي ابن قتيبة المشهور« (5) يحمل من الدلالات ما يظهر فهمه للنص الجاهلي، ويتجلى ذلك ـ على الأقل ـ في ربطه بين العامل النفسي والبنية الشعرية.

أما المقاربات التي تسمي نفسها حديثة، فإنها لا تخرج في أحسن الأحوال عن إشكالية الوحدة والتفكك في القصيدة الجاهلية، متأثرة في معظم الأحوال بالدعوة الرومانسية التي لا ترى النص شعرياً إلا إذا كان صدى لصاحبه والتزم بنظام دقيق يقود أوله إلى آخره، إضافة إلى ميلها الواضح نحو التعميم وإصدار الأحكام الجاهزة.

وإذا كان أمر مقاربات الشعر الجاهلي كذلك فإن كمال أبو ديب حاول أن

يطور نظرية خاصة من خلال اختياره لقصائد بعينها ❖(6) يعتبرها قادرة على كشف بنية القصيدة الجاهلية، وينفي أن يكون ذلك الاختيار عشوائياً وإنما هو ((ينبع من حدس عميق بأن رؤياها للوجود تحتل مكاناً مركزياً في الشعر الجاهلي، ثم من كونها، على الأقل بنيوياً؛ إحدى أكثر قصائد التراث تشابكاً وتعقيداً وغنى)) (7)، نستطيع من خلال تتبع بناها واستكناه مدلولاتها الوقوف على شبكة العلاقات المكونة لها، سواء أكان ذلك في جانبها البنائي أم في جانبها الدلالي.

وقد أتاحت القراءة المتأنية للشريحة المقترحة استخلاص نظرية خاصة لبنية القصيدة الجاهلية يتقاسمها تياران يشكلان "ثنائية ضدية". الأول تيار وحيد البعد يتدفق في مسار لا يتغير مجسداً انفجاراً انفعالياً يكاد أن يكون لا زمانياً وخارجاً عن السيطرة لا يكبح؛ والثاني تيار متعدد الأبعاد، أو هو بالأحرى نقطة التقاء ومصب لروافد متعددة لتيارات تتفاعل أكثر وتتواشج. فرأى أن التيار الأول يتجسد في الحالة الانفعالية المفردة، ويظهر أكثر في شعر الغزل وبعض قصائد الخمر والمراثي، فيما يظهر التيار الثاني أكثر تنوعاً وعمقاً، يحتفى فيه بالحياة، ويُشعر بالإحساس المأساوي في مواجهة الموت.

وقد سمح ذلك لكمال أبو ديب أن يقدم مواصفات خاصة للتيارين، بعد أن يرمز للتيار الأول بـ "ت. و. ب" [تيار وحيد البعد] الذي تتجلى فيه البنية وحيدة الشريحة "ب. و. ش" والبنية متعددة الشرائح" ب. م. ش"، ويرمز للتيار الثاني بـ "ت. م. أ" [تيار متعدد الأبعاد]، ولعل هذا التحديد الصارم لبنية القصيدة الجاهلية قد سمح لكمال أبو ديب بالخروج من المأزق الذي وضع نفسه فيه حين زعم توافق الأسطوري والشعري، ليستدرك ما سبق أن لوح به، فينفي ذلك التوافق، فيرى أن "ت. م. أ" وحده القادر على منح إمكانية استحضار إجراءات تحليل الأسطورة كما طوره ليفي شتراوس، ولكن بتطويره وجعله منهجاً مطوراً، يمثل صياغة أولى ويحتاج دون شك إلى تنقية وتشذيب وصقل كما قد يحتاج إلى تعديل، ومن ثم ندرك وعي كمال أبو ديب بخطورة الأخذ الآلي بالمنهج الشتراوسي، ويدعو إلى ضرورة تكييفه مع خصوصية النص

الشعري الجاهلي، ومن ثم العمل على بناء منهج يطمح ((إلى تغيير الفكر العربي من فكر مجزأ سطحي، إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة... أي إلى فكر بنيوي... إذ أن الفكر البنيوي هو فكر رؤية، والرؤية كشف، استثناء في الخلق والتجاوز، إنها قفزة خارج المفهومات السائدة. هي إذاً، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها)) (8)، وعليه كان العمل في منهج كمال أبو ديب في التعامل مع الشعر الجاهلي مبنياً على محاولة الكشف عن البنية العميقة وتحولاتها، المستلهم من التحولات الأساسية للبنية السطحية التي تظهر من خلال تتابع الكلام داخل النص الجاهلي.

يقدم كمال أبو ديب في بداية مقاربته لمعلقة لبيد التي يسميها بالقصيدة المفتاح تخطيطاً موجزاً لمضامين هذه القصيدة فيخلص إلى أنها ذات درجة عالية من التعقيد والتشابك البنيويين، إذ مكوناتها الأساسية "الناقة ـ البقرة ـ الشاعر ـ نوار" تتواشج وتتقاطع في علاقات تمتد عبر البناء العام للقصيدة، ومن ثم عمل كمال أبو ديب على اقتناص شبكة العلاقات، ثم بحث عن التحولات الجوهرية للبنية التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة لا يمكن أن تفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتها إليها، من خلال وعي حاد لنمطي البنية السطحية والبنية العميقة التي تشكل البنية العامة للقصيدة الجاهلية.

لم يجد كمال أبو ديب في الوقوف على الأطلال عند لبيد تعبيراً عن فقدان الأحبة أو بكاء على الخراب كما اعتادت المقاربات التقليدية إيهامنا، بل رآها منحصرة في ثنائيات ضدية نابعة من حركتين أساسيتين "الموت/ الحياة" جسدتها الألفاظ الحاملة في معظمها لبنية تضاد مع ما يقابلها من ألفاظ في البيت نفسه "محلها/ مقامها، حلالها/ حرامها، نؤيها/ ثمامها، أسبابها/ رمامها، الأنيس/ سقامها، خلفها/ أمامها، حدها/ تمامها، غولها/ رجامها... الخ". ويمكن للصورة أيضاً أن تحمل ثنائيات ضدية وإن لم يظهر لفظها، كذلك تفهم أطرافها حين تُمنح جزئياتها أقصى دلالاتها، فمجاري المياه "الريان ـ مدافع" التي تعري المكان تقوم بالشيء ذاته الذي يقوم به الحجر حين يضمن للكتابة المنقوشة ديمومتها، فتصبح العمليتان نابعتين ((من حركة الزمن في مروره يجدد الأشياء

ويعريها. لكنه، في الوقت نفسه، يخلد الأشياء ويمنحها الديمومة)) (9)، ومن ثم لا تفصل الثنائيات الضدية الأشياء أو تبعد أطرافها، بقدر ما تعمد إلى جعلها متآلفة متناغمة بعد أن كانت تبدو متناقضة متصارعة.

لا تبتعد ثنائية "حلالها /حرامها" عن الصورة ذاتها، إذ لا تنحصر دلالتها في الاعتبار السطحي "سنوات حلال/ سنوات حرام" بشكل يجعل الثنائية جرياً وراء القافية في أحسن الأحوال. فيما أنها نابعة من بنية التجربة الشعرية والتي تعد تقليداً فنياً ومقوماً أساسياً في الشعر الجاهلي كله، ومن ثم نلاحظ كيف استطاع كمال أبو ديب أن يستثمر منهج بروب عن الحكاية، ولاسيما مقاربته لبنية الحكاية، وقوله أن بنيتها في جوهرها قائمة على ضدية "حظر / خرق"، والتي عبر عنها بروب عندما تحدث عن وظائف الشخصيات بـ ((إشعار البطل بوجود منع/ انتهاء المنع)) (10)، ومن ثم فالضدية المورفولوجية هي الجوهر الأساس الذي تقوم عليه البنية، وكذلك الحال في بنية القصيدة الجاهلية، إذ الثنائيات الضدية هي الأساس الذي تقوم عليه بنية النص الجاهلي.

إن البنيوي في اعتبار كمال أبو ديب قادر على منح قراءة أخرى للظاهرة بعيداً عن الاعتبارات الشكلية، وهي إلى واقع العرب في الجاهلية أقرب. فالبحث عن الماء كان دأبهم قاطبة، فإن هم جعلوا سنواتهم كلها حلالاً فالقتال لا يمنح لهم إمكانية الالتفات إلى أنفسهم للبحث عن أسباب الحياة والبقاء. فتقسيم السنين إلى حلال وحرام ينبغي أن ينظر إليه من زاوية استراحة المقاتل: يعد عدته ويجمع قواه ليرتقب حروباً أخرى، تعلن السنوات الحرام بدايتها.

يؤكد كمال أبو ديب نمو القصيدة المفتاح عبر الثنائيات الضدية واللفظية، فيستعرض نماذج كثيرة منها، لا يزعم دائماً أن قطبيها يقودان إلى صراع وتصادم، فقد يؤدي صراعها أحياناً إلى تناغم وانسجام كحال "جودها/ رهامها"، فالأطلال رزقت مطراً أبعدها عن حالة الجدب، ومنحت حياة جديدة استقبلت في بدايتها المشهد الحيواني في انتظار استقبال الإنسان، وقد يظهر ذلك في الموقف الذي تنميه ثنائية ضدية أخرى الصباح [سحابة صباحية]/ المساء [سحابة مسائية]، قدمت فيها الرعود استجابة أطراف الثنائية الضدية، فتنفجر

الحياة بحيوية وابتهاج ، بعد أن كانت مانعة لتلك الحياة وقاتلة لكل مظاهرها.

من مجموع تلك الثنائيات الضدية ، يحدد كمال أبو ديب حقلين كبيرين يجسدان الثنائية الكبرى التي تنمو القصيدة بداخلها تكون الحياة طرفها الأول والموت طرفها الثاني ، يقدم من خلالها جدولاً إحصائياً لتلك الثنائيات الجزئية التي تجسد في الأخير الصراع بين الموت والحياة ، والتي تمثل الرؤيا الأساسية لوحدة الأطلال على الأقل ، وأن هذه الثنائية الكبرى لا يمكن لها أن تتجسد إلا من خلال تشابك ثنائيات فرعية ، ولا يمكننا إدراك ذلك إلا عندما (نواجه بظاهرات أشد تعقيداً من أن تختزل إلى ظاهرات ذات نظام أدنى ، عندها فقط نستطيع مقاربتها في النظر إلى علاقاتها ، أي في محاولة استيعاب نوع المنظومة الرئيسية التي تكونها تلك الظاهرات)(11) ، وذلك ما يفضي إلى الوقوف على البنية الكلية للنص الجاهلي ، وأن هذا الوقوف لا يحصل إلا من خلال الوقوف على البنيات الجزئية للنص الجاهلي.

إن توزيع الثنائيات في القصيدة الجاهلية ، يمنح من الوجهة المنهجية إمكانية الوقوف على الدلالات البنيوية لذلك التوزيع ، فهي (تبلغ أكبر حد مع ورودها في الوحدات التي تصور حركة في سياق الزمن لأشكال الحياة تصارع من أجل تأكيد الحياة في لجة الموت ، أي حيث تكون الضدية خصيصة جوهرية من خصائص الموقف الوجودي نفسه)(12) ، ويظهر ذلك أكثر في المواقف التي تجسد الصراع من أجل البقاء ، كالأطلال والبقرة الوحشية وولدها ، حين تحتمي خوفاً من نبال الصياد. فيما تختفي الضدية في المواقف التي يحدث فيها التناغم ونبض الحياة ودوافعها مثل توحيد الشاعر لهويته بهوية القبيلة ، ولقيمة وأسلوب حياته بقيمتها وأسلوب حياتها ، وكأن تلك الثنائيات تظهر عندما ينفرد الشاعر لذاته ، وتضمر حين يمد جسوراً مع الآخرين.

يعقد كمال أبو ديب موازنة بين معلقة لبيد وعينية أبي ذؤيب الهذلي من أجل الوقوف على تباين الرؤيا الشعرية بين الشاعرين في موقفهما من الحياة والموت ، فيلحظ كمال أبو ديب فروقاً جوهرية بين رؤيا لبيد ورؤيا أبي ذؤيب

لثنائية الحياة والموت التي تمتها قصيدتيهما.

فالموت لدى أبي ذؤيب ظاهرة طاغية لا يقوى الإنسان وغيره على إيقافها، فلا الأب استطاع أن يردها عندما أخذت أبناءه الثلاثة ولا ذكر الحيوان قادر على حماية أنثاه من حتمية الموت. كلهم مستسلم لها سواء أكان فرداً بمعزل عن الجماعة أم كان فرداً داخل الجماعة، فتغدو معاني الحياة في رؤيا أبي ذؤيب ليست ذات قيمة ما دامت لا تقوى على رد الموت، ولا تؤمن الحياة. بل إن الإنجاب والإخصاب لدى الإنسان والحيوان معاً لا يزيد المأساة إلا حدة ومرارة. الطبيعة في ذاتها تموت، وتجددها لا يتم إلا من خلال دورتي الجفاف والخصب؛ إذ لا معنى للتوسط بين الحياة/ الموت، ولعل ذلك ما يجعل رؤيا أبي ذؤيب متباينة مع رؤيا لبيد وإن كانا ينطلقان من تصور أولي لثنائية الحياة/ الموت.

لا تبدو رؤيا أبي ذؤيب ضمن ثنائية الحياة/ الموت بسيطة سهلة الإدراك كحال لبيد، فهي متشابكة معقدة، منطلقة من مسلّمة أن كل أشياء العالم متناقضة قائمة على المفارقات والصراع، تتجلى الحياة فيها؛ إذ تنبثق الحياة من لجة الموت، ويصدر الموت من بذور الحياة. إن حضور الحياة يستدعي بالضرورة الموت وإلا بدت الأشياء رتيبة مملة لا تثير رغبة، ولا أسى أيضاً. فالإنسان يتحرك في سياق الموت وحلقته كل لحظة من لحظات وجوده. ومن ثم فالحركتان منتميتان لبعضهما البعض داخل بنية النص، باعتبار أن البنيات (لا توجد معزولة بعضها عن بعض، بل ضمن كلية تندمج فيها جميعها كنسق من العناصر والعلاقات والصلات، وتفسيرها يتم على مستوى الكل الذي تشكل جزءاً منه "النسق أو البنية".. إن البنيوية تقف عند العلاقات والصلات التي تجعل العناصر مملكة لقيمة أو معنى لا ينبعان من ذاتها، بل من موقعها ـ كعناصر مترابطة ومتعلق بعضها ببعض ـ ضمن كلية ما)(13)، كلية النص الجاهلي.

لا يضع لبيد بن أبي ربيعة ثنائية "الحياة/ الموت" في طرفين متباعدين لا يلتقيان إلا ليتصارعا حول أحقية وجود الأول في نفي الثاني. إن الموت عنده يمكن أن يُتجاوز (عبر التناغم والحب اللذين يمكن أن يوجدا، إلا أن هذا النفي مؤقت، ويمنح تجدد الحياة، كما يتجسد في الدورة الموسمية في كل من الطبيعة

والإنسان)(14)، وذلك ما يجسد بشكل جوهري أن التضاد في كنهه تكامل.

يضمن لبيد استمرارية الحياة في رؤياه عبر مجموعة من الرموز تسعى لإحداث تناغم وانسجام مع الموت، فالحمل والإنجاب وتخصيب المكان تشكل تحولات فيزيائية تضمن للإنسان البقاء والاستمرار، بعد أن ضمن المطر حياة للأرض المجدبة فاستقبلت الحيوان، وعاد الفرد إلى قبيلته يسهم في نجاتها وإغاثتها، بعد أن بدأت ملامح الموت في التلاشي والرحيل، وبذلك لا يبدو لبيد مستسلماً للموت شأن أبي ذؤيب، فهو يتحداها ويختار السبيل الأكثر قوة ودلالة على دفعها، فهي وإن كانت أبدية يعجز عن دفعها ورد ضيمها فهو على الأقل يسعى للتخفيف من وطأتها.

إذا كان أمر الشاعرين كذلك، فإن من الشيق ــ بعبارة كمال أبو ديب ــ البحث عن سر ذلك التباين: استسلم أبو ذؤيب للموت وأعلن عجزه عن إنقاذ أبنائه الثلاثة، ولم يرد لبيد أمراً يمكن أن يثني عزمه على مقاومته وتحديه.

قد يعود ذلك فيما يبدو إلى تباين عصري تأليف القصيدتين، فعينية أبي ذؤيب الجاهلية قريبة من التصور الإسلامي، ومعلقة لبيد جاهلية، واختلاف رؤيا البيئتين مختلف إلى حد التناقض، لكن ذلك لم يتخذه أبو ذؤيب مبرراً مقنعاً، فقد لا تكون رؤيا أبي ذؤيب الهذلي منطلقة من تصور إسلامي يؤمن بحتمية الموت وعبثية التصدي له، وإنما (كانت نتاجاً لفقدان القبيلة من حيث هي وحدة فيزيائية ورمزية حافظت على الحياة ونظام القيم الذي خلفه الأجداد، ولفقدان أولاده أيضاً من حيث هم وحدة فيزيائية ورمزية يستمر عبرها نظام القيم والتصورات ويستمر عبرها الشاعر نفسه والقبيلة من خلالها)(15)، فتكون رؤياه مشدودة بثنائية يجهل خفاياها: ماض يشده ومستقبل لا يعرف مفاجآته.

يواصل كمال أبو ديب مقاربته البنيوية للشعر الجاهلي، من خلال قصائد تمثل نماذج متميزة فيه، تبعاً لطبيعة بنائها والوقوف على بعض أسباب تعلق الناس على اختلاف مشاربهم بها، وإذا كان أبو ديب قد اعتبر قصيدة لبيد قصيدة مفتاحاً ينمو بناؤها عبر ثنائية الحياة/ الموت، من صراع حاد تقضي فيه

الأولى على الثانية، إلى تناغم وانسجام يقر بضرورة وجود الثانية لإثبات وجود الأولى، فإنه وسم معلقة امرئ القيس بالقصيدة الشبقية.

إن تشابه السياق العام الذي تنمو فيه القصيدة المفتاح والقصيدة الشبقية، لا يجعل البناء واحداً ولا يتيح إمكانية العثور على خصائص بنيوية واحدة، وطبيعي لذلك أن تقدما تبايناً في رؤية الحياة والإنسان، كما أنهما (تقدمان لنا إجابات مختلفة هي في الحقيقة إجابات متناقضة عن الأسئلة الرئيسية التي واجهت الإنسان في العصر الجاهلي)(16)، وإن كانتا تنميان توتراً واحداً وتعارضات واحدة متمثلة في الموت/ الحياة، الجفاف/ الطراوة.

إن وحدة الثنائيات في المعلقات من شأنه أن يطرح مجموعة من الأسئلة متعلقة بسر ذلك التطابق، ومنه إلى إمكانية اعتبار اهتمام المعلقات بالقضايا نفسها سائرة ضمن الاهتمامات الكبرى للعربي في الجاهلية، وذاك ما يفسر تعلق العرب بها بعد أن فرضت وجودها كأعظم نتاج شعري في إطار الثقافة التي عرفها العصر الجاهلي، لكن ذلك لا يمنح التميز والتفرد داخل البنية الواحدة التي لا تكبح التعدد.

لا يمكن إرجاع التطابق التام بين المعلقات لوحدة الشعور تجاه القضايا الكبرى التي كانت تشغل العربي فقط، فقد يكون ذلك راجعاً ـ أيضاً ـ في رأي ريتا عوض إلى التقاليد الفنية التي اصطلح عليها الشعراء وصاروا يبدعون ضمنها لا يحيدون عن جوها العام، ومن ثم تطابقت رؤاهم وتصوراتهم للحياة والإنسان(17). ولا يمكن أن يفهم من التقاليد الفنية حتمية الارتواء الكلي من منابعها، فالفرد قادر على الإبداع والتفرد ضمن أطرها.

يصنف كمال أبو ديب معلقة امرئ القيس في دائرة ما سماه بالبنية متعددة الأبعاد، التي تتوالد بنيتها من تفاعل حركتين أساسيتين ناتجتين عن عدد من الوحدات التكوينية Formative Units التي يتكون كل منها بدوره من عدة وحدات أولية Etematary Units والوحدة الأساسية الكلية(18)، وقد يكون ذلك ما دعاه إلى وصفها بالقصيدة الشبقية لتشابك بنياتها.

تنمو القصيدة الشبقية ضمن جدل من الثنائيات أهمها الموت/ الحياة، الجفاف/ الطراوة، السكون/ الحركة، وتجسد وحدة الأطلال بنيتها الكلية، وذاك ما يفسر شمولية قراءة كمال أبو ديب لها على وجه التحديد.

تعلن القصيدة الشبقية "معلقة امرئ القيس" عن بنيتها المتوترة من أول كلمة فيها "قفا" مشحونة بثنائية ممثلة في وجود "صاحبين" وبفضاء يتمثل في "أنا في مقابل الآخر"، وهو أمر تنفرد به معلقة امرئ القيس أو على الأقل لا تتميز به القصيدة المفتاح. ثم يتوالى التعارض من خلال "من ذكرى" التي تحيل على زمن مضى وزمن حاضر، الأول كان فيه الأحبة والثاني غادروا فيه المكان، وصار قفراً خراباً؛ ويمضي كمال أبو ديب في إحصاء الثنائيات الضدية في مطلع المعلقة، ولا يجد كلمة إلا كانت متعارضة مع الأخرى حقيقة أو مجازاً [جنوب/ شمول، دخول/ منزل] وإذا كان يقر بوجود تعارض حقيقي حيناً وتعارض أقل حدة أحياناً أخرى، فإنه لا يثبت صفة بعض تلك التعارضات التي تبدو أنها تشكل ثنائية ضدية ما. فالدخول وحومل اسما مكان كما هو شائع عند المعجميين وشراح المعلقات، لكنهما عند كمال أبو ديب ينميان تعارضاً وصراعاً وذاك أمر ليس من اليسير استساغته، ومن ثم نلاحظ أن (إقامة الثنائيات الضدية لا تبدو في الغالب دقيقة ولا مقنعة تماماً. كيف يكون الدخول وحومل ضدين؟ كل ما نعرفه أنهما ببساطة موضعان مختلفان. لا يدل كلام أبي ديب على وعي بالأسس الاشتقاقية التي تطرح هذه الثنائيات بوصفها تشكل تضاداً بين مذكر ومؤنث. يصرح بالمثل أن ثنائية حبيب/ منزل تشكل تضاداً إذ إن أولهما حي والثاني جماد)(19). وذلك من التأويل الذي لا يستند إلى طرح علمي مقنع.

لا يكتفي كمال أبو ديب بعرض الثنائيات المبنية على تعارضات دلالية بل يكشف أيضاً تعارضات أخرى من خلال طبيعة اللفظ "المذكر والمؤنث" و"المذكر المؤنث" و"المؤنث المؤنث"، ويحدد لذلك أمثلة من المطلع، أما عندما يجد تطابقاً في تلك العلاقات "حبيب/ منزل "مذكر مذكر فإنه يرجعها إلى مضمونها فيعتبر "حبيب" إشارة إلى المؤنث/ الحبيبة، لا إلى حبيب مذكر كما يدل عليه اللفظ.

يخلص كمال أبو ديب بعد أن يحصي مجموع الثنائيات الضدية في معلقة امرئ القيس، وفي الموقف الطللي منها إلى عقد مقارنة مع معلقة لبيد، فيخلص إلى أن وحدة الأطلال في القصيدة الشبقية محكومة بالموت، والتغيير، والجفاف والزوال، أكثر من الوحدة المناظرة لها في القصيدة المفتاح، ومن ثم نجد مظاهر الحياة والخصب والديمومة خافتة في القصيدة الشبقية أكثر مما هي في القصيدة المفتاح، وبذلك فلبيد يجعل الحياة تنبثق من لجة الموت، فيما يبقيها امرؤ القيس في حالة من الجفاف والخراب، ومن هنا يمكن الوقوف على تباين رؤيا الواقع والحياة بين الشاعرين.

يكشف كمال أبو ديب زيف من يدعي صلاحية استحضار آليات التأليف الشفهي وكذا خضوع القصيدة الجاهلية لتقاليد فنية مرسومة سلفاً، لا يقوى الشاعر على معارضتها من خلال وقوفه على "بنيات مضادة، في القصيدة متعددة الأبعاد ووحيدة البعد، حيث تجعل من الطلل مفتاحاً لاستحداث علاقات مع المرأة أو الرحلة أو الحرب، مرتكزة في كل ذلك على مجموعة من الثنائيات الضدية لفظية أو معنوية تشكل أساس بنيتها.

وقد خوّل له ذلك عندما حاول أن يعقد مقارنة بين نظام الحكاية التي حدد وظائفها فلادمير بروب ونظام القصيدة التي لا تستند على نظام واحد، فهو متغير الوظائف تأخذ القصيدة من خلاله تفردها، وتجسد (رؤيا فردية متميزة للوجود الإنساني ولعلاقة الإنسان بالعالم)(20)، وبذلك فكثير من النماذج الشعرية الجاهلية تتشكل خارج النظام الذي حاول النقاد وضعها فيه، ومعه الشعر الجاهلي كله، منذ أن مهد لذلك ابن قتيبة في وقفته المشهورة مع الشعر الجاهلي، وتؤسس لنفسها بنية مضادة تتحول إلى جسد من التشابكات الحادة والحوار المستمر بين مكونات تجربة أساسية، تتجلى من خلال العلاقات المعقدة بين البنى الصغرى لتشكل البنية الكبرى داخل النص الجاهلي، باعتبار أن القصيدة الجاهلية (كيان مستقل ذو علائق داخلية)(21)، تتشكل من خلال تشابكها الدلالات الكبرى التي تتجسد من خلال البنيات الضدية.

يؤكد كمال أبو ديب طرحه بتقديم أنموذج "لعمر بن معد يكرب" أمن ريحانة

الداعي السميع" ، فيراها تتميز برؤية فردية خاصة لا تساير مألوف الشعراء سواء في مطلعها أم في تشابك علاقاتها وبخاصة حين عمد إلى إحداث حوار بين الإنسان الفرد الفاعل في العالم، الخالق لزمنه ومحيطه النفسي والاجتماعي وبين الإنسان العاجز عن هذا الشكل من الفعل والذي يعاني فاعلية الزمن في وجوده، لتنبثق من ذلك قدرة الإنسان على المواجهة والتحدي، ومن ثم فقصيدة عمر بن معد يكرب تبدأ بالانفصال وتنتهي به عكس ما هو شائع في البنية التقليدية حين تكون النهاية لقاء، بعد أن كانت الشكوى من الفراق والانفصال.

لا يعني ذلك أن القصيدة المضادة لا تمر على نظام التناقض الذي يطبع الحياة الجاهلية، لكن مرورها لا يتم إلا ليعلن دوام المأساة/ الانفصال، وإن كان ينتصب في سياق (التأكيد على الحوار المرن بين الأضداد، على إمكانية التجاوز التي يمتلكها الإنسان)(22)، وبذلك امتلك معد يكرب تميزاً في البنية أيضاً، والواقع أن الثاني لا يتم إلا في الأول، فالتفرد لا يظهر فيما هو شائع معروف.

ضمن هذا السياق نفسه حاول كمال أبو ديب أن ينمي طرحه بنعت قصائد التداول اليومي وشعر الصعاليك بالبنية المضادة/ القصيدة خارج الزمن. ويقصد بها القصائد التي لا تستند في رؤيتها وتصورها للثقافة المركزية، ولا تحدد زمنها بالماضي الذي ينتظر أن ينبثق منه حاضر أو مستقبل، فلحظتها الحاضر بقوته وكثافته وبطولات أصحابها، وهي بذلك لا تنبع من الوعي الحاد الضدي للزمن والموت، ولا يشغلها الزمن في عبوره وتدميره للعالم من جهة وفي أحيائه للطبيعة والجماعة من جهة أخرى. ويبدو أن الشاعر الجاهلي عندما يخلد لذاته ولا يتوحد مع هموم الجماعة/ القبيلة فإنه يؤسس لنفسه بنية خاصة لا يجاري بها المألوف والمتداول.

وتبعاً لذلك فإن الثنائيات الضدية التي تقوم عليها قصائد النظام ليست بالضرورة مشابهة للثنائيات التي تنمى في قصائد التفرد والتميز، فمكانها غير مكان القبيلة وزمنها تبنيه بطولتها، وتطلعاتها لا تنحصر في إرضاء القبيلة أو الذود عنها متى تعرضت للأذى، إنها تطلعات شخصية تسمو عن طلب العيش

ولا تأبه بالموت كحال القصيدة المفتاح أو القصيدة الرؤية الشبقية.

إن القصائد الخارجة على الزمن وعلى النظام، ومنها شعر الصعلكة تنمي فضاءها بشكل أكثر عمقاً، يتجلى في (تضاد الثقافة/ الطبيعة كما يصفه كلود ليفي شتراوس، فعالم القبيلة على بدائيته، هو عالم الثقافة لأنه عالم التجمع ونصب الخيام، وخلق الثبات النسبي وصناعة الأشياء، أما عالم الطبيعة فهو العالم البكر النقي الذي لا ثبات فيه لأشكال حياة جماعية)(23)، فتغدو الثنائيات الضدية وفق ذلك من صميم التجربة الفردية مجسدة للانفصال الذي أحدثه الشاعر مع قبيلته في الواقع، معولة على قدرتها الذاتية في خلق عالم لا يطابق أجواء مجتمعه الذي انفلت منه، ودعوة مستمرة لتفكيك أواصره والانفلات من زمنه ومكانه.

تعد قراءة كمال أبو ديب عملاً رائداً، أعاد الضوء لشعر ظنَّ الكثيرون أنه استنفد طاقاته، ولم يعد باستطاعته أن ينطق بشيء جديد، بعد أن كثر قراؤه وناقدوه، إلى أن غدت مقارباتهم ذات نتائج واحدة، يندر الوقوع على قراءة تقف على مكامنه وأسراره من جهة بنيته، فظلّت وقفات ابن قتيبة ومعاصريه، مستحضرة ودليلاً على صحة ما تقف عنده دراسة المحدثين.

استطاع كمال أبو ديب بتوجهه النسقي ذي البعد البنيوي أن يبعث الشعر الجاهلي، ويعيد النظر في كثير من المسلمات التي أصبحت تلوكها الألسن على أساس أنها يقينيات لا يشوبها الخطأ من كل الجوانب، فعدت كثيراً من آرائه استفزازية مقلقة لمن كان يعتقد أن دراسة الشعر الجاهلي عمل انتهى أمره ولم يعد بمقدور النقاد أن يستبطنوا منه شيئاً أكثر مما استنبطوا، فمقاربة كمال أبو ديب مستفزة لأنها:

أ ـ استحضرت أدوات حداثية ذات رؤية نسقية لقراءة الشعر الجاهلي، مع أن الشائع كان يؤكد أن القديم يجب مقاربته بآليات قديمة، تراعي خصوصياته، وتدرك ظروفه وملابساته، فقد يكون من المجحف تطبيق آخر ما توصلت إليه النظريات النقدية على الشعر الجاهلي، وهو إلى البداوة أقرب.

ب ـ حين حاول كمال أبو ديب أن يجعل دائرة قراءته تتسع للشعر الجاهلي كله، وهو أمر يستعصي على ناقد واحد مهما أوتي من صبر وإصرار.

ج ـ عندما اقترح كمال أبو ديب قراءة جديدة ينميها وحده من خلال جمعه لحقول نقدية معرفية لا تتفق في مرجعيتها وجذورها الإبستمولوجية.

د ـ كسر ما هو شائع وخرق ما هو مألوف، وبخاصة في حديثه عن بنية القصيدة الجاهلية التي رآها لا تسير وفق نظام واحد، فقد أتاحت له مقاربته الإحصائية عن وهمية الإيمان الشائع بأن الأطلال مكون تقليدي طاغ على النص الجاهلي... ووهمية الإيمان بأن النص الجاهلي بنية ثابتة أو طاغية، وأن هذه البنية تتشكل من عدد من الحركات أو الموضوعات التي تترتب بالطريقة التي وضعها ابن قتيبة في نصه المشهور الذي أصّل قروناً من التفكير في الشعر الجاهلي، وكان ذلك جوهر الكثير من الأطروحات ومنطلقاتها.

وإذا كان لهذا الاستفزاز عذره عند أصحابه، فإن ذلك لا يعني أن المقاربة لا تخلو من بعض المآخذ التي تظهر لقارئ "الرؤى المقنعة"، ولكنها لا تقلل من المجهود الجبار لصاحبها، إذ نجد أن الكثير من قراء الشعر الجاهلي بنوا أُسس دراستهم على أساس دراسة كمال أبو ديب، وليس ثمة دراسة كاملة مطلقاً، فالسابق يقترح واللاحق يصوب ويبني وهكذا دواليك، وبذلك يمكن أن نقف على بعض الأحكام التي لا تنال الإجماع:

أ ـ ضخامة المجهود النظري الذي أخذ كمال أبو ديب إلى مضارب متنوعة لا تلتقي دائماً، فمن خرافات بروب إلى أسطوريات ليفي شتراوس إلى لسانية ياكبسون وسيميائيات بارت وجينيت، محاولاً أن يطور لنفسه آليات خاصة به كقارئ للشعر الجاهلي وهو لم يتيسر له دائماً، إذ نراه يستحضر آليات قراءة بعينها دون أن يشعرنا بتصور خاص يمكن أن يحتسب له.

ب ـ إن استحضار آليات شتراوس أدخل كمال أبو ديب في تناقضات كثيرة، أهمها ربطه بين الأسطورة والشعر، بينما نجد اختلافات جوهرية في بنيتهما وتكوينهما، ولا يمكن قياس هذا على ذاك، لا في المعطى الفني، ولا في البعد المعرفي، وبخاصة فيما حاول أن يظهر توافق قصيدة الصعلكة/ المضادة مع

الأسطورة أو على الأقل في تصوير ليفي شتراوس، حين يسعيان إلى تنمية بنيتهما ضمن محور التعارض الضدي الثقافة / الطبيعة.

ج ـ إن قراءة تعتزم دراسة شعر بحجم الشعر الجاهلي، يتطلب حجماً زمنياً أطول وكثافة أكبر، فلا يمكن لـ150 قصيدة أن تدعي لنفسها صفة العموم، بل الـ 150 هذه لم تضمنها دراسته الحالية، فقد أشار إلى إمكانية إصدار جزء ثان منها في كتاب لاحق.

الإحالات :

1 ـ كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤيا ـ ص : 05.

2 ـ ينظر فلاديمير بروب : مورفولوجيا الخرافة ـ تر : إبراهيم الخطيب.

3 ـ سوزان ستتكيفيش : القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي نقد وتوجهات جديدة ـ تر : سعود دخيل الرحيلي ـ علامات ـ ج18. م1995/5 ـ ص : 106.

4 ـ كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤيا ـ ص : 11.

5 ـ "بعض أهل.. أن مقصد القصيد..." ينظر الشعر والشعراء ـ ص : 32.

6 ـ اختار 150 قصيدة لم تظهر كلها في قراءته ، إذ خصص لبعضها قسماً آخر في كتاب بشر له.

7 ـ كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤيا ـ ص : 47.

8 ـ يوسف حامد جابر : بنيوية كمال أبو ديب عرض ومناقشة لدراسات الناقد البنيوية ـ عالم الفكر ـ ع1997/4 ـ ص : 270.

9 ـ كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤيا ـ ص : 58.

10 ـ فلاديمير بروب : مورفولوجيا الخرافة ـ تر : إبراهيم الخطيب ـ ص : 40، 41.

11 ـ كلود ليفي شتراوس : الأسطورة والمعنى ـ تر : صبيحي حديدي ـ ص : 12.

12 ـ كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤيا ـ ص : 71.

13 ـ أضولفو باسكيز : البنيوية والتاريخ ـ تر : مصطفى المنساوي ـ ص : 13، 14.

14 ـ كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤيا ـ ص: 100.

15 ـ كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤيا ـ ص: 102.

16 ـ كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤيا ـ ص: 114.

17 ـ ينظر ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ـ ص: 10.

18 ـ ينظر كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤيا.

19 ـ سوزان ستتكيفيش: القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي نقد وتوجهات جديدة ـ تر: سعود بن دخيل الرحيلي ـ علامات ـ ج18/1995 ـ ص: 115.

20 ـ كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤيا ـ ص: 519.

21 ـ صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي ـ منشورات دار الآفاق الجديدة ـ لبنان ـ ط3/1985 ـ ص: 138.

22 ـ كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤيا ـ ص: 526.

23 ـ كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤيا ـ ص: 279.

الشعر الجاهلي ونظرية التأليف الشفاهي

إن خصوصية النص الجاهلي باعتباره نصاً نشأ في ظروف وملابسات غير التي ولدت فيها النصوص العربية اللاحقة هي التي جعلت قضاياه النقدية تتشعب، مستعينة في أغلب أطروحاتها بآليات النقد الغربي. ومسألة شفاهية النص الجاهلي بقدر ما كان لها حضور في إشكالية النحل والانتحال، كذلك كان لها حضور في نظرية التأليف الشفاهي، لكونها تنظر في النصوص من حيث هي مبنية على تقليد شفاهي غير التقليد الذي تقوم عليه النصوص في مرحلة الكتابة. الإشكالية منبع التنظير بها هو البحث في التراث الشفاهي للشعوب، وبخاصة منه القصائد الهوميرية والتاريخ النصي الخاص بها، فالإنشاد وصيغه الخاصة هو الجوهر الذي تقوم عليه نظرية التأليف الشفهي.

حاول حسن البنا أن يطبق نظرية التأليف الشفهي لـ"والتر. ج. أونج" التي طرحها في مؤلفه "الشفاهية والكتابية" ــ على القصيدة الجاهلية، ونحن نسعى لتتبع تمثله لهذه النظرية إذ نلفيه يقول: (انشغلت بهذا الكتاب منذ صدوره، وقرأته وأفدت منه في دراساتي عن الشعر العربي القديم. ومنذ ذلك تمنيت أن يطّلع عليه القارئ العربي لشدة مناسبته للثقافة العربية التي تعد شفاهية الأصل ومتحولة إلى الكتابية منذ مطلع الإسلام إلى الآن)(1). وذلك ما بيّن لنا المنطق النظري لمقاربة حسن البنا عز الدين لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي.

تقوم مقاربة حسن البنا عز الدين لقصيدة الأطلال على افتراض أساسي يرى أن القصيدة الجاهلية تجسد أنموذجاً عميق الدلالة على مجتمع يعتزم الانتقال من مرحلة الشفاهية إلى مرحلة الكتابية، معتبراً الشعر الجاهلي يشكل الأنموذج الأرقى في التراث العربي المبني على الأسلوب التقليدي القائم على الصيغ التي رسختها ظروف الإنشاد الشفاهي.

إنه يرى في المقاربات السابقة أنها لم تكن سوى إشارات عابرة تفتقد للدقة والصياغة العميقة والفحص العلميين شأن مقاربة مصطفى ناصف وأدونيس(2) على سبيل التمثيل لا الحصر.

إن الإقرار بشفاهية القصيدة الجاهلية، ومحاولاتها التأسيس لمنهج شعري جديد قوامه الكتابة، جعل حسن البنا عز الدين يختار المنهج البنائي في مقاربته لقصيدة الطلل في الشعر الجاهلي سبيلاً، إيماناً منه بقدرة هذه القراءة على فحص تلك الفرضية من جهة، والوقوف على طبيعة القصيدة الجاهلية من خلال آليتي الإحصاء، وإحداث مجموعة من العلاقات بين مقدمتها الطللية وبقية الأجزاء المكونة لها، مبتعداً عن الأحكام الجاهزة التي طبعت مقاربات القدماء والمحدثين على السواء.

قد يكون لهذا التحديد مسوغه لحل إشكالية مقاربة الشعر الجاهلي الذي تتجاذبه المناهج النقدية المعاصرة التي أسست لنظرياتها انطلاقاً من الأعمال الإبداعية الكتابية. أما خاصية الشعر الجاهلي فمؤسسة على الشفاهية، باعتبار أن (الذاكرة قامت بدور متميز تماماً في الثقافة الشفهية عن ذلك الذي قامت به الثقافة الكتابية)(3)، ومن ثم صار لدى حسن البنا عز الدين اقتناع بضرورة الاستعانة بنظرية التأليف الشفاهي لباري ولورد، إذ من خصوصياتها:

ـ العلاقة الوثيقة مع المنهج البنائي الذي تبنته مقاربة حسن البنا عز الدين لقصيدة الأطلال.

ـ أهميتها القصوى في مقاربة الشعر الجاهلي ذي الطابع الشفاهي. خاصية الشفاهية هذه هي التي بررت لدراسة حسن البنا استحضار نظرية باري ولورد، إذ أن المجتمع الجاهلي يتأهب للانتقال من مرحلة الشفاهية إلى الكتابية كما ذكر.

تحرص نظرية التأليف الشفاهي لباري ولورد على التمييز بين مستويين في العملية الشعرية والثقافية، فثمة جدل فعّال بين الكتابة بوصفها قوة تعيد بناء الوعي، والشفاهية من حيث هي نقيض للكتابة نفسياً وثقافياً، والحرص على وضع الكتابة علامة من علامات التميز بين ما هو كتابي وما هو شفهي، ومن ثم

تأتي النتائج غير متوقعة، فالنظام الشفاهي ينفرد بخصوصيات ليست مطابقة للنظام الكتابي دائماً؛ إذ إن الأدب الشفاهي متداخل النظم، ويجسد بؤرة اندماج طرق تفكير متعددة، وبخاصة (فيما يتصل بتشكيل اللغة المتعددة الأصول والمحافظة عليها هو العملية الطبيعية لتكوين المعجم الشعري عبر الزمن، فالقصائد... كانت تؤلف في لغة شعرية حيث كان قد احتفظ بالأشكال القديمة وأدخلت أشكال جديدة من خلال العون الذي أعطته هذه الأشكال للشعراء)(4)، في صياغة الهندسة الكلية للقصيدة في معجمها وبنيتها التركيبية والدلالية والإيقاعية.

تلتقي نظرية التأليف الشفاهي مع المنهج البنائي في مجموعة من الأسس، تجعل من اشتراك أدواتهما مجالاً رحباً لدراسة الشعر الجاهلي القائم على الشفاهية وطموح المناهج الحديثة في استبعاد الأحكام غير المبنية على وقوف متأن في دراسة الوشائج التي تشد بنيتها، دون مراعاة العامل النفسي المراد إحداثه في المتلقي في حد ذاته، بل في قدرة ذلك العامل على تشكيل بنية القصيدة بشكل يضمن حسن الأداء ويوافق المنهج الشعري الذي ارتضاه صاحبه.

يمكن من خلال ما سبق حصر مجموع العلاقات التي تتقاطع فيها النظرية الشفاهية والمنهج البنائي كما حدده حسن البنا عز الدين في:

ـــ اهتمام البنائية بتحليل التقاليد الشفاهية في مجال الدراسات الأنثروبولوجية فيما يسمى بثقافة البدائيين، تحليلاً يستلهم الأفكار التي روّج لها دو سوسير في كتابه دروس في اللسانيات العامة.

ـ محاولة فحص تلك التقاليد الشفاهية دون اعتبارها طرفاً مقابلاً للأدب المنتج في ثقافة تعتمد الكتابة أداة.

ـ مراعاة أولوية الكلام الشفاهي ـ كما نبه دو سوسير ـ على الكتابة، فالثانية أداة مجسدة للفظ التواصل الشفاهي، ومن ثم فالكتابة تقدم الكلام تقديماً مرئياً بعد أن كان صوتياً فحسب.

ـ ومهما يكن فرواد البنيوية لم يكن اهتمامهم موجهاً في الأساس للفروق التي يمكن أن تلاحظ بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة.

تظهر أهمية نظرية التأليف الشفاهي في مقاربة الشعر الجاهلي، في الوضع الأصلي للقصيدة الجاهلية، فالقدماء والمحدثون يتفقون على أن الشعر العربي نشأ شفهياً لأسباب فصلت كتب تاريخ الأدب والأخبار الحديث فيها، سواء تعلق ذلك ببحثهم الدائب على طبيعة تلك النشأة أم في استفاضتهم عن التشكيل المعماري لها: "مجموعة من الأبيات، كل بيت بشطر" الذي يراعي – كما يدل إيقاعه الموسيقي عليه – قوة التأثير وشد الأسماع. وذاك ما يفسره اهتمامهم المفرط بحسن المطالع لجعل السامعين أكثر شوقاً لسماع ما يعرض عليهم من بضاعة شعرية، جمالها أو قبحها متوقف، إلى حد بعيد، على حسن الأداء وبراعة الاستهلال.

حفلت المقاربات النقدية القديمة، والحديثة أيضاً، بمشكلة أسست دون أن تدري لمقاربة جديدة، تسعى للتحويل إلى زاوية أخرى من شأنها أن تقلل من عقم الجدال الذي صبغ تلك المقاربات تحت اسم "الوضع، الانتحال، الشك.."، وذلك بجعل الاهتمام يوجه إلى فهم الجدلية القائمة بين النص الشفاهي والنص المكتوب، منه إلى الوقوف على طبيعة الفعلية العربية التي أنتجت النظام الأول أو الثاني أو هما معاً، على اعتبار أن القصيدة الجاهلية إن صحت شفاهيتها، فهي تثبت من خلال قربها من الإسلام، أن المجتمع العربي ذاته كان يتأهب لاستقبال عهد جديد وسمة نص جديد أيضاً، لا ينبغي أن يقرن نظامه بنظام سابقه. ومن شأن هذا التقابل بين الشفاهية والكتابية أن تمنح إجابات شافية عن جدلية القصيدة الجاهلية ذات الأصل الشفاهي، وفي الوقت نفسه كانت القصيدة تمر بمرحلة الانتقال من الشفاهي إلى الكتابي.

إذا كان الأمر كذلك فإن اعتماد المنهج (يسمح لنا بالإفادة من المناهج الأخرى وتتبع لتحول المحلل أن يكشف عن طبيعة البنيوية التي هي مناط البحث في معظم تلك المناهج وإن اختلفت طرائقها إليها)(5)، ومن ثم لا يصبح المنهج منغلقاً بل يتيح إمكانيات استحضار مناهج أخرى هي في الأصل بنيوية بتسميات مختلفة.

تسعى قراءة حسن البنا عز الدين إلى كشف أنماط قصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي من أجل تحقيق هدفين:

1 ـ الكشف عن طبيعة أنماط قصيدة الأطلال ذاتها، وهو هدف لم تهتد الدراسات الحديثة إليه، فهي إما كان اهتمامها منصباً على جزء واحد من القصيدة دون مراعاة علاقاته بالأجزاء الأخرى، وإما اكتفت بالمقدمة الطللية منفصلة عن البنية العامة للقصيدة بكاملها.

2 ـ تحديد تلك الأنماط من أجل تهيئتها للمقارنة مع الأنماط الأخرى.

أقام حسن البنا عز الدين وصفه لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي على فحص مجموعة كبيرة من الديوان الشعري الجاهلي، ممثلة في المتون الشعرية الآتية: المعلقات، المفضليات، الأصمعيات، ودواوين الأفراد الجاهليين ومعظم المخضرمين، مستبعداً كل قصيدة بدا فيها تأثير للإسلام، وقد مكن ذلك من جمع ما يقارب 180 قصيدة. وقد كان تحديده لقصيدة الأطلال بنظام خاص يراه محكماً إذ جعلها:

ـ كل قصيدة يتصدرها الأطلال بشكل واضح وأساسي دون مراعاة المتعلقات بها "الطيف، الشيب، الظعائن...".

ـ مراعاة الجزء الثاني من القصيدة سواء ذكر الناقة أم لم يذكر.

ـ مراعاة الجزء الثالث من القصيدة بغض النظر عن طبيعته.

يطمح حسن البنا عز الدين من خلال تحديده لدراسة بهذا الشكل إلى وصف قصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي رأسياً وأفقياً، وقد خول ذلك الوصف والتحديد تصنيف القصيدة الطللية إلى:

ـ نمط القصيدة الثنائية "المقدمة الطللية ووحدة الناقة وما حل محلها".

ـ نمط القصيدة الثلاثية "المقدمة الطللية ووحدة الناقة ووحدة الفخر أو المديح".

من خلال هذين النمطين تم له تحديد خمسة أشكال للقصيدة الثنائية، تكون فيها المقدمة الطللية مردفة بـ:

ـ مقدمة طللية + ناقة وفخر شخصي (21) قصيدة.

ـ مقدمة طللية + فخر شخصي يشمل الناقة (26) قصيدة.

ـ مقدمة طللية + هموم متصلة بالمقدمة الطللية (36) قصيدة.

ـ مقدمة طللية + فخر شخصي أو قبلي + رسالة أحياناً دون ناقة (46) قصيدة.

ـ مقدمة طللية + مديح أو رثاء، دون ناقة (32) قصيدة.

فيما تشمل القصيدة الثلاثية نمطين:

ـ مقدمة طللية + ناقة + فخر شخصي أو قبلي (35) قصيدة.

ـ مقدمة طللية + ناقة + مديح أو رثاء (15) قصيدة.

ويبدو أن الوصف الذي حدده حسن البنا عز الدين مبني في الأساس على إحصاء يراعي الأجزاء اللاحقة على المقدمة الطللية. ويكشف ذاك التنوع في أنماط قصيدة الأطلال الجاهلية صعوبة إصدار أحكام قاطعة حول بنيتها ما لم تتضافر جهود باحثين كثيرين، يتخذون من المتن الشعري في شموله مجالاً للدراسة والفحص بعد إقامة إحصاء يمنح الحكم على بنية الأطلال صبغة الدقة والابتعاد عن الحكم على الكل من خلال الجزء.

يرصد حسن البنا عز الدين في آخر وصف للأنماط البنائية لقصيدة الأطلال مجموعة من الأدوات الشعرية التي يتم بها الانتقال من المقدمة إلى المتعلقات بها، ويقدم لذلك نماذج لكل شكل من الأشكال المحددة سلفاً في النمطين الثنائي والثلاثي.

ثم يعرض في تحديده لطبيعة بنية المقدمة الطللية لمجموعة من الدراسات القديمة والحديثة التي تناولت مشكلة النسيب، محدداً بداية الاهتمام بها بوصفها قضية نقدية بابن سلام الجمحي وينتهي مع وقفات عبد الرحمن بن خلدون، ويعترف لهما بالفضل في فهم سر النسيب في القصيدة التقليدية، ويقر بتبصرهما النقدي، وإن لم يكن ذلك التبصر قادراً أن يأخذ خطاً متنامياً فعالاً في النظرية العربية القديمة، بل ظل محدداً إطاراً جميلاً لصورة اختلطت فيها الألوان دون أن

تنتج لوحة، وذلك لعدم ائتلافها ونبوّها عن مساحتها، وافتقادها كثافتها الفنية المعقولة، أما ما تبقى من النقاد فقد تهافتوا على التقاط رأي ابن قتيبة الذي شهد له كمال أبو ديب بالتفرد والتميز كما سبقت الإشارة، فيما حصرت الدراسات الحديثة اهتمامها في الإسهام في جدلية الحس الفردي والجماعي في النسيب، وهل ثمة فروق جوهرية بين الأطلال والنسيب.

انتظمت مقاربة حسن البنا عز الدين في وصف بنية المقدمة الطللية وفق ثنائية التحليل اللغوي والأدبي، دون أن يحدث شرخاً واضحاً بين المجالين، إذ حصر الدراسة فيما هو لغوي من شأنه أن يوسمها بالجفاف وإشارة الشؤم، أما إذا حصرت فيما هو أدبي فإنها غارقة في الذاتية لا محالة، لذلك قسم حسن البنا عز الدين وصفه للمقدمة الطللية إلى:

1 – قسم توصف فيه المقدمة من خلال الطلل، عندما لا تقيم وشائج مع تقاليد نسيبية (م أ).

2 – قسم يوصف فيه الطلل من خلال علاقته بتقاليد "الظعن، الطيف، الخيال" (م ب).

المقدمة (أ):

إن قراءة الشعر الجاهلي تستكشف عن منحي خاص للشعراء في مقدماتهم الطللية، فالشاعر الجاهلي عندما يكتفي بالطلل دون أن يربط بتقاليد خاصة يقرنه بالبلى والقدم، ويحاول أن يقيم علاقاته مع طلله، (حريصاً على إقامة توازن بينه بوصفه شاعراً ملهماً وبين الطلل بوصفه مكاناً ملهماً، معطياً أولية للعامل الذاتي على العامل الموضوعي)(6)، ثم يقف على العناصر الطبيعية التي تتحرك في المقدمة (أ) فهي أرضية وسماوية جامدة وحية، تأتي مرة مجتمعة ومرات أخرى منفصلة؛ إذ يقتصر الشاعر الجاهلي في مواطن من نصه بذكر بعض مظاهر الطبيعة وبخاصة الرياح والمطر، دون ذكر الحيوان متوحشاً أو مستأنساً ودون ذكر النبات، ليضفي على طلله كل صفات البلى والقدم التي وسمت حاله كما ذكر، إذ اجتمعت الأمطار والرياح على تعريته وكشف زمنه البائد.

المقدمة (ب):

ويقصد بها حسن البنا عز الدين وصف المقدمة الطللية من خلال علاقة الأطلال بالحبيبة أو صاحبة الديار، أو الظعن، أو الخيال، أو بالشيب، أو ببعض الموتيفات النسيبية عندما تجتمع معاً:

أ ــ قفر الديار يستدعي تذكر المرأة، ووسيلته في الخروج من عبء الإحساس بالانفصال، باستعراض شجاعته، أو يراجع رسول الحبيب، ولتبرير هذا المنحى يقدم نماذج شعرية لكل مخرج.

من الناحية اللغوية يستخدم الشاعر في هذا النوع من المقدمات الزمن الحاضر والجملة الاسمية المثبتة، ويرى حسن البنا عز الدين هذه الملاحظة تمكن من تتبع أولية وإرهاصات الغنائية بالمفهوم الرومانسي التقليدي في الشعر العربي القديم.

ب ــ انتماء الظعن الراحلة إلى زمن الفراق السابق للحظة الوقوف أمام قفر الديار، تأتي الظعن عادة بعد الوقوف على الديار، لكن ذلك لا يشكل قاعدة عند جميع الشعراء، فقد تأتي لحظة الطلل مقرونة بالحديث عن الظعن وتبقى العلاقة بين الظعن والأطلال مرتبطة بأن أهل الأطلال هم أنفسهم أهل الظعن ولتبرير هذا الطرح يقدم نماذج شعرية من الشعر الجاهلي.

ج ــ علاقة الأطلال بالخيال والطيف :

1 ــ خفاء العلاقة بين الطرفين وتداخلهما.

2 ــ يمكن تجلية الفروق، من خلال أن الطلل مبحث مرئي أما الخيال والطيف فمن تصورات الشاعر الداخلية تتخذ صفة الحوار الداخلي "المونولوج" لا يشارك فيه أحد.

د ــ علاقة الأطلال بالشيب والشباب : على الرغم مما يبدو من علاقة وطيدة بين الأطراف الثلاثة، إذ الأطلال تشترك مع الشيب في وطأة الزمن على المكان والرأس أيضاً، وتأتي أيام الصبا "الشباب" لتكشف المفارقة بين زمنين، زمن ولى وزمن حاضر كل ما فيه يدعو للحزن والأسى، إلا أن ذلك غير كاف

في فهم بنية العلاقة، فالشاعر من خلال (نقل صيغ الأطلال إلى صورة الشيب، وخلق مشاركة مكانية بينهما، وكلاهما يبدو مساعداً على إعادة توزيع فعل الزمن وتأثيره على أماكن مختلفة... ولعله من هنا تأتي نغمة التسليم بالأسى، كأن الشاعر يقول للطلل، كلانا واقع تحت تأثير مؤثر واحد، وأنا حزين من أجلك بقدر حزني على نفسي)(7)، ومن ثم يقع التفاعل بين الزمان والمكان والناص ليشكل البنية النصية لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي.

في تحليله البنائي للمقدمة الطللية، يقسم حسن البنا عز الدين مقاربته إلى قسمين، تناول في الأول فكرة الحوار الطللي، وفي الثاني مجموع التشبيهات والصور التي يلامس الشاعر الطلل من خلالها، ويعتبر المظهران في نظره أهم المظاهر التي تكشف عن همّ الشاعر الجاهلي وتكشف عن إبداعه في رحلته الانتقالية من مرحلة شفاهية إلى مرحلة كتابية، وذلك في إحداث الشاعر لعدد من التقابلات بين الطبيعة والإنسان، ومن الأنا إلى القصيدة، ومن الطلل إلى الأنا، في تكافؤ ضدي لا تظهر فيه غلبة طرف على طرف آخر.

1 ــ الحوار الطللي:

إن العلاقة الجدلية بين الصيغ الإنشائية والخبرية في المقدمة الطللية، تتخذ اتجاهاً واحداً نحو إحداث حوار في الطلل يدور عادة حول الديار وأصحابها وإعلان الشوق إلى الراحلين عنه سواء أكان ذلك بصيغ خبرية أم إنشائية، ويقدم حسن البنا عز الدين إحصاء شاملاً للمتن الجاهلي للصيغتين، فوقف على مئة وسبع وعشرين قصيدة متصدرة بأسلوب إنشائي يكون سؤالاً في الغالب، وأربع وثمانين قصيدة تبدأ بأسلوب خبري، مع تداخلٍ في الصيغ اللفظية بين المظهرين. ومن ثم لا يأخذ الحوار الطللي (موقفاً أو شكلاً واحداً، فسؤال الشاعر قد يبدأ من نقطة البكاء أو من نقطة التيمة)(8)، تتجاذبه في كلتا الحالتين صيغتا الإنشاء والخبر، وهما من الصيغ الرئيسة التي يعتمد عليها الأسلوب الشفاهي.

2 ـــ الصورة في الطلل:

يلاحظ حسن البنا عز الدين أن التشبيه أكثر الصور حضوراً في المقدمة الطللية، وعادة ما يقرن الطلل الدارس بالكتابة، وبالوشم والثياب البالية "يمانية في الغالب"، ويرى أن جميع التشبيهات تنتمي إلى الحضارات فيما يحصر المشبه في الطبيعة "الطلل"، ثم يرسم بعد ذلك دواعي تلك التشبيهات ويقدم نماذج لكل طرف ويستفيض في ربط الطلل بالكتابة ليثبت ما افترضه في مقدمة بحثه من أن الشاعر الجاهلي كان يتأهب للمرور لثقافة الكتابة، باعتبارها رمزاً للتحول في ثقافة أي أمة من مرحلة إلى أخرى، من مرحلة فيها من البدائية النصيب الأوفر إلى مرحلة تطل بسنامها على الصرح الحضاري.

يحاول حسن البنا عز الدين أن يرصد بنية قصيدة الأطلال الثنائية والثلاثية:

أ ـــ القصيدة الطللية والمرثية:

يتتبع حسن البنا عز الدين علاقة الطلل بالرثاء في عدد من القصائد المصغرة لا تتعدى أبياتها عشرة. ربط عبيد بن الأبرص في مقدمته الطللية "المجهرة" بين رثاء قومه ورثاء نفسه وذلك عندما عزم "المنذر بن ماء السماء" على قتله، فدعاه إلى إنشاد قصيدته "أقفر من أهله ملحوب" فغير الصيغ ليصبح بكاء المواضع "ملحوب" بكاء على نفسه، فظهر من خلال ذلك توازي إقفار الديار بافتخار بذاته، وقد تأتى لحسن البنا عز الدين ذاك التأويل لتركيزه على المعطى التاريخي.

يفسر حسن البنا عز الدين في مقام آخر قصيدة امرئ القيس التي يستهلها بـ:

لمــــن طلـــل دائـــر آيـــــة تقـــادم في ســـالف الأحـــرس

مستحضراً السياق التاريخي الذي اعتبره كافياً، لتأكيد العلاقة بين الطلل ورثاء الذات، إذ يتخذ التساؤل "لمن طلل" بعداً خاصاً لدى الشاعر، فهو يدعي من خلاله (هذا طللي، علامة على حياتي، وهو في الوقت نفسه قبري، علامة على مماتي ومن ليس له طلل ليس له وجود لا في المكان ولا في الزمان)(9)،

ومن ثم يصبح الطلل محاولة لفهم طبيعة العلاقة بين الزمان والمكان، فالطلل زمان ومكان، يحيل على أحبة رحلوا ويجسد لحظة دونت مكاناً ولحظة انبعاثه حين يذيع الشاعر فيه الحياة باستحضار المطر والنبات والحيوان.

كما يقدم حسن البنا عز الدين أنموذجاً ثالثاً لامرئ القيس، ليثبت افتراضه السالف، ويقرن بالدليل تقاطع القصيدة الطللية والمرثية في أكثر من موضع لدى مجموعة من الشعراء تفاوتت تلك البنية بينهم. لم يبتعد حسن البنا عز الدين في تفسير كثير منها عما عرف في النقد العربي القديم بحسن التخلص، حين رأى أن الشاعر الجاهلي ينتقل من موضوع لآخر "من الطلل إلى الرثاء" بأداة "رُبَّ" وإن كان قد تأتى له الحكم بإخضاع تحليله بما يشبه التحليل الملحمي.

ب ــ الشاعر والناقة:

يرى حسن البنا عز الدين أن "الناقة" تشكل بعداً مركزياً في القصيدة الجاهلية، والوقوف عند بعض أبعادها كفيل بفهم كثير من خبايا القصيدة، وحلّ كثير من الإشكاليات التي لا تفصح عنها. فالناقة تستدعي في حالات غير قليلة إحضار حيوانات أخرى "الحمار الوحشي، الكلاب، البقر الوحشية". كما أن حضورها يأتي ليعلن الرحلة بعد أن يكفكف الشاعر دموعه عند وقوفه على الطلل.

لذلك رأى حسن البنا عز الدين أن الناقة تحتاج إلى تقص خاص من خلال بحث خاص يتناول كل ما يرتبط بها في مختلف أنواع القصيدة الجاهلية. أما همَّه فموجه إلى تحديد علاقة الشاعر بالناقة في القصيدة الثنائية بصورة تطبيقية تراعي تباين مواضعها وغايات توظيفها، تمهيداً لما سيخصصه لها في القصيدة الثلاثية.

تأتي الناقة في القصيدة الجاهلية مرتبطة عادة في سياق حديث الشاعر عن الرحلة والظعن "قصيدة عبيد بن الأبرص"، وفي مقام آخر تسلي هموم الشاعر، وتتخذ في قصائد أخرى صفة الشاعر ذاته حين يحاول أن يتفهم حركة القوم واضطرابهم أمام الحوض الناشف والطير الذي يحوم حول الماء، كالناقة تماماً في اهتزازها وحركيتها وكأنها ترقب الجميع.

القصيدة الثلاثية:

حاول حسن البنا عز الدين وصف القصيدة الثلاثية وتحديد بنيتها من خلال عرضه لنموذجين شعريين : الأول للمخبل السعدي أما الثاني فللنابغة.

تبدأ قصيدة المخبل السعدي بالذكر والخيال والبكاء ، مجتمعين في بعد "الرباب" وسقم الشاعر من فقدها ، وبذلك تشتبك علاقات كثيرة لتؤدي دلالات كثيفة في ارتباط "الرباب" بالسحاب ثم بتطور ذاك الاقتران ليصبح في وسط مائي يحيل بدوره على أمكنة لأنواع من الحيوانات تضفي على الطلل طابعاً إنسانياً "استئناس الطبيعة" يوهم الشاعر بحلول "الرباب" ، في صيغة توحي بالحضور وإن كانت تشير إلى الماضي الحاضر الذي لا يكون حضوره إلا باستدعاء الماضي ، وتلك خصيصة من أهم خصائص الطللية في الشعر الجاهلي.

بعد ذلك تتوالى الأوصاف مرتبطة بأغدرة ومدافع تجعل "الوسط المائي" محفزاً على عودة الرباب ، وإن كان ذلك لا يتم بيسر لا يقوى على تجاوز مخاطره إلا غواص متميز. قد تكون الناقة المشحونة بدلالات التحدي والتجاوز ، بنمطيها الشاعر طامحاً في خلود وحماية لا تكون ظلالها كثيفة إلا مع قدوم "الرباب" بعد أن تظهر شيئاً من تفوقه على المخاطر للظفر بها.

تلك بعض تأويلات حسن البنا عز الدين في الربط بين أجزاء القصيدة الثلاثية "الأطلال ، الناقة ، والفخر الشخصي" ، وهي وقفات لا تبتعد كثيراً عن المألوف في كتب من دافعوا عن الوحدة والترابط في القصيدة الجاهلية.

أما قصيدة "النابغة الذبياني" فيرى فيها حسن البنا عز الدين تقابلاً مع الأنموذج الأول في طبيعة علاقة الشاعر بين الأجزاء الثلاثة : الأطلال ـ الناقة ـ الفخر الشخصي عند المخبل والمديح عند النابغة.

تتألف قصيدة النابغة من "عشرين بيتاً" ، تبدأ بالأطلال مرتبطة بامرأة يسميها "ظلامة" تشتق اسمها من وحشية المكان وظلمته ، ثم يحدد مواصفات ذلك الطلل : يسوق الناقة ـ عكس المخبل ـ للقاء الممدوح لا للحاق "بظلامة". فتصبح الناقة عنده سبيلاً للقاء "النعمان" ، فيكشف له عن أسفه وعن ظلم

الوشاة، وبذلك تخرج الناقة من بعدها الرمزي كما كانت عند المخبل إلى وسيلة للامتطاء، لا يجد فيها إلا وسيلة للقاء مع ممدوحه النعمان. وإن كان التأويل قادراً على منحها شحنة رمزية للقبيلة التي يتحكم فيها النعمان ويدفعها إلى الرحيل التماساً لبحره حتى لو غرقت فيه، فالناقة عند النابغة في القصيدة الطللية غير الناقة عند بقية شعراء الجاهلية، لأننا نلمس أنها أفرغت من بعدها الرمزي، وأصبح لها بعد نفعي آني مرتبط بماديتها كحيوان له دوره في الحياة العامة للجاهلي، ومن ثم يخرج توظيف الناقة عند النابغة الذبياني في مقدمته الطللية عن خصوصية الأسلوب التقليدي في المقدمة الطللية والقائم على الصيغ التي يتطلبها الأسلوب في ظروف الإنشاد الشفاهي(10)، التي يعتمدها حسن البنا عز الدين كآلية جوهرية في مقاربة القصيدة الطللية في الشعر الجاهلي.

تستوقف القارئ لهذه المقاربة: "المشاركة والاختلاف" مجموعة من الملاحظات لا يمكن إغفالها عند مقاربته الأعمال النقدية الحداثية التي اضطلعت بمهمة مقاربة الشعر الجاهلي بأدوات جديدة أو هكذا تزعم لنفسها.

تتفاوت قيمة المقاربة النقدية ـ مهما كانت درجة دقتها ـ بين جانبيها النظري والتطبيقي، فالقسم الأول عادة ما ترصد له الآراء والأفكار من كل الحقول لإظهار جدة الطرح وجديته أيضاً، فيغدو تتبعها عملاً ممتعاً وشاقاً في آن واحد. تكمن متعته في الرصيد الفكري والفلسفي التي تقوم عليه الدراسة، المدعم بآراء المؤسسين الأوائل للمنهج ومجالات تطبيقه والنتائج الباهرة المحققة باعتماده، بشكل يوحي بتراجع الأفكار التقليدية الجاهزة التي كانت تستحضر لمقاربة النص الإبداعي وإحضار شعار لا يؤمن إلا بالنص ولا شيء غير النص. أما الجانب الشاق فيه فيظهر في التنوع والوفرة وكثرة الاستشهاد، والخطوط والأرقام، التي تجعل أمر المتتبع عسيراً لا يفك لغز نظرية أو رأي، حتى يصدم بلغز أكثر تعقيداً، فتتشابك الأمور عليه ولا يقوى على فك شفرات تلك النظريات إلا إذا تحلى بكثير من الصبر وسعة الصدر، وعندما يتجاوز وعثاء رحلته يصل إلى القسم التطبيقي فيلاحظ عدم اعتماد ما نُظِر له إلا نادراً، وكأن ثمة فرقاً بين الجانبين لم تستطع الدراسات النقدية على كثرتها إقامة توازن حقيقي بينهما.

لا تشذ قراءة حسن البنا عز الدين عن المنظور الشائع في الدراسات النقدية الحداثية العربية، فجانبها النظري ينم عن معرفة واسعة بالنظريات البنيوية/ مؤسسيها وروادها، وأطروحاتها من دو سوسير إلى أكبر الغارقين فيها. أما جانبها التطبيقي فمنحصر في المصطلحات البنيوية التي حاول حسن البنا عز الدين تطبيقها على القصيدة الجاهلية، وهي في الحقيقة لا تبتعد عما هو شائع في المقاربات العربية التقليدية فيما سمي بالترابط المعنوي بين أجزاء القصيدة، فما معنى أن تكون القصيدة الثنائية ذات صلة وثيقة بين جزئيها: الأطلال ـ الناقة"، يبكي الشاعر الراحلين ثم يلحقهم بناقته، وفي القصيدة الثلاثية يضيف لما قيل فخراً شخصياً أو مديحاً والأمران سيان.

من جانب آخر تشد مقاربة حسن البنا عز الدين القارئ بفرضيتها الجديدة حين رأى أن القصيدة الجاهلية تمثل مرحلة انتقالية في حياة العربي، كان يتأهب للمرور من مرحلة الشفاهية إلى مرحلة الكتابية، فجعله ذلك يسوغ استعراضه لنظرية التأليف الشفاهي "لباري ولورد" ويكشف إنجازاتها، لكن الجانب التطبيقي من المقاربة لا يظهر في أي مقام كانت قيمة تلك النظرية، ولا جدوى اعتمادها، فقد حاول أن يقرب بين أجزاء القصيدة لا بوصفها شفاهية وإنما بالشكل التقليدي المقروء. وبذلك لم يشف غليل القارئ حين راوده أمل في القسم النظري بالوقوف على جوانب جديدة في القصيدة الجاهلية، لم تبرزها القراءات التقليدية، كما نعتها حسن البنا عز الدين في الكثير من المواطن من دراسته. وإن كان حسن البنا عز الدين يعترف في خاتمة مقاربته بمحدودية نتائج هذه المحاولة ما لم تلحق بمقاربات أخرى، تنمي حقل البحث بعد أن ترصد بنية القصيدة الجاهلية في شرائح جديدة من الديوان الشعري، ومن ثم فالإشكالية (التي طرحها البحث الحالي وحاول معالجتها ما تزال قائمة)(11).

والواقع أن مقاربة حسن البنا عز الدين في الأصل قريبة من العمل المعجمي الذي يحاول أن يكشف في كثير من وقفاته عن أنموذج القصيدة الجاهلية من خلال طلليتها وعلاقتها مع الأجزاء الأخرى، وبصورة توحي بطول البحث عن نماذج شعرية تلائم بعض الفرضيات التي طرحها الباحث وبخاصة فيما سماه بالقصيدة الثنائية والقصيدة الثلاثية.

الإحالات :

1 ــ ولتر. ج. أونج : الشفاهية والكتابية ــ تر : حسن البنا عز الدين ــ مراجعة : محمد عصفور ــ ص : 11.

2 ــ ينظر مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم. وأدونيس : الشعرية العربية ــ وكلام البدايات.

3 ــ ولتر. ج. أونج : الشفاهية والكتابية ــ تر : حسن البنا عز الدين ــ مراجعة : محمد عصفور ــ ص : 20.

4 ــ ولتر. ج. أونج : الشفاهية والكتابية ــ تر : حسن البنا عز الدين ــ مراجعة : محمد عصفور ــ ص : 31.

5 ــ حسن البنا عز الدين : الكلمات والأشياء : التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي ــ ص : 16.

6 ــ حسن البنا عز الدين : الكلمات والأشياء : التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي ــ ص : 107.

7 ــ حسن البنا عز الدين : الكلمات والأشياء : التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي ــ ص : 116.

8 ــ حسن البنا عز الدين : الكلمات والأشياء : التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي ــ ص : 123.

9 ــ حسن البنا عز الدين : الكلمات والأشياء : التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي ــ ص : 163.

10 ــ ينظر الشفاهية والكتابية : ولتر. ج. أونج ــ تر : حسن البنا عز الدين ــ مراجعة : محمد عصفور ــ ص31.

11 ــ حسن البنا عز الدين : الكلمات والأشياء : التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي ــ ص : 205.

اللغة الشعرية للشعر الجاهلي

يقع الاتصال بين الكتابة الشعرية والمتلقي أول ما يقع من خلال اللغة، فهي التأشيرة للدخول إلى فضاءات النص المختلفة، وهي المفتاح للتلقي والقراءة في مختلف المستويات، وما كان لباحث أن يرصد عناصر الشعر من صورة وإيقاع ومضامين من دون المرور عن طريق اللغة الشعرية، من خلال استنكاه بناها واستنطاق شفراتها الجزئية والكلية، واستبطان مختلف حمولاتها الجمالية والمضمونية.

من ثم كانت دراسة اللغة الشعرية أول ما تنكب عليه المقاربات سواء في مفرداتها أو في تراكيبها أو أساليبها أو في مستوياتها المعجمية أو الصرفية أو النحوية أو البلاغية، وحتى إذا دققنا النظر في مقاربات بعض النقاد للنصوص الشعرية وهم لا يقفون عند اللغة الشعرية وقفات مباشرة مصرّح بها بسبب اهتمامهم بالعناصر الأخرى المكونة للإبداع الشعري، فإنما يدرسون تلك العناصر من خلال اللغة الشعرية.

يلقى الدارس لمتون النقد العربي القديم الاحتفاء الكبير باللغة الشعرية من طرف النقاد القدامى، معتبرينها الفيصل الحاسم ما بين النص الشعري وما عداه من النصوص الأخرى من جهة، وكذا المقياس الرئيس ما بين النص الشعري الراقي الخالد وما سواه من النصوص الشعرية المتواضعة الآفلة، (وليس الشعر عند أهل العلم إلا حسن التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله.. وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورديء اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه... وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد)(1)، فمدار الأمر متوقف على

اللغة الشعرية ، فإن حسن الابتداء بها تحقق حسن الانتهاء ، فهي المنطلق الذي تقام عليه كافة الدعائم ، والقاعدة التي تبعث فيها الإشعاعات التصويرية والإيقاعية.

يتفق العديد من النقاد في العصر الحديث مع النقاد القدامى حول أهمية اللغة الشعرية ، وذلك بالنظر إلى النص الشعري ، باعتبار أنه (فعل خلق وإبداع وتغيير أداته اللغة ، التي لم تعد وسيلة نقل وتفاهم وحسب ، بل غدت وسيلة استبطان واكتشاف ، تثير المتلقي وتهزه من الأعماق وتغمره بإيحاءاتها وإيقاعاتها)(2) ، ولذا أصبحت التجربة الشعرية في الشعر الحديث (في أساسها تجربة يستثمر الشعر الحديث الخصائص اللغوية فيها بوصفها مادة بنائية ، لأن الكلمات في الشعر الأصيل لا تنحصر ضمن دلالاتها المعجمية بل تغدو تجسيداً حياً للوجود ، وظلالاً موحية ، مما يجعل اللغة الشعرية وجوداً ذا كيان وجسم وعنصراً مهماً في عناصر التجربة الشعرية)(3) ، التي لها القدرة الكبيرة في تشكيل وصياغة باقي عناصر الشعر ووسمها بصبغات خاصة.

هذه هي أهمية اللغة الشعرية ومنزلتها ، وهذا هو دورها في تجسيد الأفكار وصياغة المواقف ، ورسم العواطف والكشف عن عوالم الشاعر ورؤاه إزاء الموضوعات المختلفة التي تثيره وتحركه وتدفعه.

فكل لغة شعرية في أي عصر كانت محط دراسات عاجلاً أو آجلاً ، قياساً بالوقت الذي كتبت فيه ، ومن اللغات الشعرية التي حظيت بالدراسة من مختلف جوانب اللغة الشعرية للقصيدة الجاهلية.

أ ـ البنى الإفرادية:

اللغة الشعرية الجاهلية هي التي أثرت اللغة العربية وآدابها ، وأمدتها بطاقات كبيرة ، ذلك لما تملكه من خصائص معجمية وجمالية وصوتية ودلالية ، (وقد كانت هذه اللغة الشعرية لصفائها واكتمالها الفني مصدراً للقواعد النحوية والصرفية والبلاغية التي فرضت نفسها على لغة الشعر والنثر في العصور العربية المختلفة ، منذ العصر الإسلامي إلى العصور العباسية المختلفة كما كان لصورها

الفنية وقيمها البيانية سطوة وسلطة على شعراء العرب المحدثين، وعلى الذوق النقدي في هذه الفترات الزاهية من تاريخ الثقافة العربية، وفيما تلا ذلك من العصور)(4)، لهذه الاعتبارات،وأخرى متعلقة ،الشعر الجاهلي، كان الاهتمام باللغة الشعرية في النقد العربي في العصر الحديث، فانكب على دراستها من حيث الألفاظ، في غموضها ووضوحها، في غرابتها وألفتها، في صعوبتها وسهولتها، في تقريريتها ورمزيتها، في مباشرتها وإيحائيتها، في بعدها المرجعي والدلالي والمعجمي، في صلاتها وتقاطعها بالحياة ومختلف مجالات الواقع، وفي ارتباطاتها بالمواضيع المطروقة والمواضيع المطروحة، فلجأت بعض المقاربات في هذا الباب إلى الإحصاء كوسيلة للحصول على بعض الملاحظات والنتائج.

كما اهتموا بمتابعة بناها التركيبية من حيث الأصالة والتقليد، من حيث التردد والتكرار، ومن حيث بنائها النحوي والبلاغي، كما رصدوا الأساليب المعتمدة في بناء اللغة الشعرية الجاهلية، فحللوها وكشفوا عن جوانبها الجمالية والدلالية والبلاغية، ومختلف وشائجها بالشاعر والمتلقي، وهذه النماذج من المقاربات التي سنسوقها في هذا المبحث تكشف عن بعض ذلك بصفة إجمالية:

اهتم بدوي طبانة في مؤلفه "معلقات العرب" بعدة جوانب جمالية توافرت في أشعار أصحاب المعلقات ومنها اللغة الشعرية، إلا أن هذا الاهتمام لم يكن مفصلاً مستفيضاً، بل كان مركزاً فيه في المقام الأول على ألفاظ المعلقات، باعتبار أن الألفاظ (هي الجسم الذي يعبر عن كل ما تجسّد فيه من روح ومعان وأفكار. ومنذ وجد الشاعر الأول والشعراء يسعون إلى أداء ما انطبع في نفوسهم وقلوبهم من أحاسيس ومشاعر إزاء الكون والطبيعة والحياة الإنسانية، ولم تكن هذه المهمة في يوم من الأيام يسيرة أو سهلة، فإن الألفاظ التي تستخدم في هذا الأداء يستدير حولها نطاق من الغموض والإبهام، وهي في حقيقتها ليست أكثر من رموز ناقصة تعبر عن حالات وجدانية تعبيراً عاماً ليس فيه تخصيص ولا تحديد دقيق)(5)، ينطبق على قائله وعلى متلقيه.

منذ الوهلة الأولى ينبه بدوي طبانة إلى صعوبة الحكم على ألفاظ المعلقات بأحكام واحدة تجري عليها جميعاً، كما ينبه كذلك إلى خطورة نعتها وتصنيفها

في إطار واحد، ذلك لأن (الاختلاف ظاهر بين لغة المعلقات، بل إن المعلقة الواحدة تختلف ألفاظها بين الخشونة والرقة، وبين الجزالة والسلاسة، وكذلك تختلف فيما بينها من حيث شيوع الغريب والحوشي في بعضها، أو في مواضع منها، أو في أجزاء من المعلقة الواحدة)(6). إن هذا الإقرار باختلاف ألفاظ المعلقات فيه من الجرأة والموضوعية الشيء الكثير؛ إذ أن هذا الأمر عادة ما يستثمره المستشرقون والمتأثرون بهم استثماراً سيئاً يتذرعون به للتصريح بأن الشعر الجاهلي من خلال هذه الظاهرة اللغوية منتحل لا محالة، فالاختلاف اللغوي وتنوعه ــ حسب رأيهم ــ في إطار النص الشعري الواحد دليل قاطع على تعدد الأصوات الشعرية التي تعاونت فيما بينها لاختلاق مثل هذا الشعر.

إن تنوع التضاريس اللغوية واختلافها ـ في نظر القائلين بالانتحال ـ ليس له تفسير إلا أن النص الواحد متعاون في إنشائه، وهذا دليل انتحاله ساطعاً، إلا أن بدوي طبانة لا يعرض لهذا الأمر دون الإجابة على الكثير من التساؤلات التي يفرضها المقام، إذ عمل على الإجابة بطريقة غير مباشرة عن ذلك عندما راح يبين ويعلل الأسباب التي أنتجت ظاهرة اختلاف الألفاظ في المعلقة الواحدة، ومرجع هذا الاختلاف في المقام الأول هو تعدد الأغراض في تلك القصيدة، ولا شك أن اللغة الشعرية تختلف على حسب ما تؤديه من المعاني والأغراض، فالألفاظ التي تصلح للوصف تختلف عن الألفاظ الصالحة للفخر أو الصالحة للنسيب، وهذا الأمر جد معقول، فطبيعة المعاني ونوعية المواضيع وخصوصية المضامين هي التي تطلب مستوى معيناً ودرجة معلومة من اللغة، وكلما تعددت هذه المواضيع وتباينت فالألفاظ المعبرة عنها لابد أن تحذو حذوها، ويلتقي بدوي طبانة في هذه الرؤية مع القاضي الجرجاني الذي يؤكد هذا الأمر أيما تأكيد وهو ينبه أحد الشعراء في كيفية التعامل مع الألفاظ (لا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحد ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل رتب كلاً مرتبته وتوفيه حقه)(7)، فلا عيب في

تقسيم الألفاظ على درجات المعاني، وما ينتج عن ذلك من تنوع بحسب كل غرض ووفق كل موضوع.

لا يقف بدوي طبانة في حدود معاينة السبب الأول ورصده، بل إن هناك سبباً ثانياً لا يقل أهمية عن سابقه، إذ أن اللغة عينها (تختلف من شاعر إلى شاعر على حسب طبيعة كل منهما، وإمعانه في الحياة المتبدية، أو قربه من الحياة المتحضرة، ففي طبيعة بعض الناس خشونة وفي حياتهم شظف، وهؤلاء لا تطاوعهم الألفاظ الرقيقة، كما أن في طبيعة بعضهم وفي حياتهم نعيماً وترفاً، ولذلك رقّت ألفاظهم، وعذبت لغتهم طوعاً من غير تكلف أو استكراه)(8)، وهنا تأكيد على العوامل الذاتية والخارجية المؤثرة في الموروث اللغوي لكل مبدع، ويتفق ثانية مع القاضي الجرجاني لما راح يعلل الظاهرة ذاتها حول تمايز الشعراء في لغتهم. لقد (كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين فيه أحوالهم فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافي الخلق منهم كزّ الألفاظ معقد الكلام وعر الخطاب حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته في جرسه ولهجته. ومن أن البداوة تحدث بعض ذلك)(9)، وكذلك التحضر له الأثر البالغ في وسم لغة الشاعر وصبغها بصبغات مختلفة عن الآخرين.

بهذين الردين العلميين يكون بدوي طبانة قد أحسن عملية التبرير الموضوعي لما سمي بتنوع التضاريس اللغوية والأسلوبية عند الشاعر الجاهلي الواحد، في النص الواحد أو في عدة نصوص أو عند طائفة من الشعراء في عصر واحد، كاشفاً الحجاب بطريقة غير مباشرة وذكية عن شبهات الذين يتخذون من هذه الظاهرة اللغوية في المعلقات الجاهلية ذريعة لنقض الشعر الجاهلي، والتشكيك في صحته كله أو جزء منه.

ينتقل بدوي طبانة بعد هذا إلى تبيين حقيقة ما وُصمت بها ألفاظ المعلقات من حوشية وغرابة، فيقرّ في هذا المقام بأن ذلك حقيقة واقعة لا داعي

لتجاوزها، لكن ذلك ليس بميزان العصر الذي قيل فيه ذلك الشعر، وإنما هو ميزان وحكم ولد في عصور لاحقة، فالغرابة والحوشية سمتان غير أصيلتين وغير ذاتيتين في الشعر الجاهلي، ومن الأدلة على ذلك أنه ليس هناك قول يؤيد ذلك في العصر الذي قيل فيه الشعر الجاهلي أو في السنوات التي تلت ذلك العصر، وإنما وجدت مثل هذه الأحكام على شعر المعلقات في العصور التالية التي لانت ألسنتها وتهذبت لغتها بفعل الحضارة... وعلى هذا يمكن القول بأن الغرابة والحوشية وصفان اعتباريان لا وصفان أصيلان، فإن تلك الألفاظ التي تنعت بأحد النعتين أو كليهما إنما كانت بالنسبة للعصور المتأخرة أو العصور المتحضرة، ما دام الذوق الأدبي الذي تصدر منه الأحكام على النصوص الإبداعية غير ثابت ولا معقد، فهو يتلون ويتغير بتغير الزمان والمكان والأشخاص وطبيعة المرجعية الفكرية للمتلقين، وحتى وإن اتفق المتلقون في زمان ومكان واحد فلا شك أن أحكامهم الأدبية والنقدية مختلفة ومتغيرة، مع احتمال اتفاقها في بعض الأحيان، لأن الذوق يتشكل وتتحكم فيه المرجعية الدينية والثقافية والتربوية والمزاجية والتعليمية للمتلقي، هذا الذوق الذي يعد أحد الأسس في تقييم أي فن إنساني، فيجد السامع أو القارئ في بعض الأساليب من رنين الكلمات وجرسها والتئام حروفها وقوة معانيها وفخامتها وروعة خيالها ما لا يجده في بعضها الآخر فيفضل الأولى على الثانية دون أن يبحث عن علة ذلك الحكم، فالحكم على الشعر الجاهلي بالحوشية والغرابة، وإن كان مقبولاً حكماً في العصر العباسي ـ مثلاً ـ على الشعر الجاهلي فإنه لم يكن كذلك في العصر الذي قيل فيه الشعر الجاهلي. ومع ذلك يقف بدوي طبانة عند نعت الشعر الجاهلي بالصفتين السالفتين، ويبين أن مرد النعتين يرجع إلى أنه كان أسماء لمسميات لم نعد نستعملها، وأسماء لمواضع لم نعد نراها، ولنبات وأجزاء لحيوانات لم نعد نألفها، ولم يدم ملازمتها، كما كان أولئك الأقدمون يديمون صحبتها ولا يفرقونها في ظعنهم وإقامتهم، ثم يورد بعد ذلك الأسماء التي وردت في المعلقات الجاهلية موزعة، هذه الأسماء التي يعرفها جيداً عرب الجاهلية ومن احتكّ بهم وقاربهم من بعد، ولا يعرفها غيرهم.

هذا الجدول يكشف لنا أنواع الأسماء وعدد الألفاظ الواردة في المعلقات والتي أدرجها بدوي طبانة تحت كل نوع:

ـ أسماء المواضع والمياه والجبال.

ـ أسماء الشجر والنبات.

ـ أسماء الحيوان والوحش والطير ونعوته.

ـ أسماء الرجال والنساء.

ـ أسماء الصفات والكنايات.

ـ أسماء أجزاء الجسم والحيوان.

إذا أدمنا النظر جيداً في الجهد الكبير الذي أنفقه بدوي طبانة في تقديم هذه المعاجم الشعرية(10) مبوبة منظمة ومرقمة، وإذا لاحظنا جيداً ما تنطوي عليه من استقصاء دقيق في بطون أمهات المعاجم اللغوية ومصادر الشعر القديمة، استنتجنا أن هذه الخدمة الموضوعية للغة شعر معلقات العرب ما كان لها أن تحصر أبعادها وغاياتها في الظاهر المصرّح به.

حقيقة أن بدوي طبانة أحصى الألفاظ التي تبدو حوشية وغريبة وشرحها بعد أن ردها إلى كل معلقة، وقدم بذلك خدمة كبيرة من أجل تيسير فهم شعر المعلقات وتلقيه، والتأكيد على أن النعتين لاحقان غير أصيلين، إلا أننا نرى أن بدوي طبانة يريد من وراء هذا الجهد تمرير رسالة ـ على طريقة الإيجاز بالحذف المسكوت عنه ـ إذ نلمح أن بدوي طبانة يريد أن يوصل من وراء عملية الإحصاء تقرير عدة حقائق، ودمغ عدة "شبهات" ألصقت بالشعر الجاهلي وإثبات أن:

ـ صلة الشعر الجاهلي قوية بالحياة العربية والواقع الجاهلي.

ـ ارتباط الشعر الجاهلي بالبيئة الجاهلية في كل كبيرة وصغيرة، وهذا يكفي أن يكون حجة دامغة لدحض "شبهة" النحل الانتحال.

ـ أن الشعر الجاهلي لم يكن غارقاً في الذاتية الضيقة، ولم يكن منطوياً في فضاءات النفس الصغيرة، بل تواصل مع كل ما أثر فيها وما تأثرت به.

ـ جمع اللغة الشعرية الجاهلية بين اللغة الشعرية الواقعية واللغة الشعرية الرومانسية.

ـ صدق الشعراء في قولهم الشعري، وصراحتهم في التمثيل، وحريتهم في التعبير.

ـ التأكيد على مصداقية (ما قال قدماؤنا أن الشعر الجاهلي ديوان العرب لأنهم لم يكادوا يعرفون شيئاً من أمر هؤلاء الجاهليين إلا عن طريق هذا الشعر)(11)، إذ يستطيع المتأمل في المعلقات الجاهلية أن يأخذ من مجموعها صورة كاملة للشعر العربي في أقدم عصوره، وهي الصورة التي انتهت إليها محاولات الشعراء، واطمأنت إليها أذواقهم الفنية وأقرهم عليها الذوق الأدبي العام.

ـ على أن متذوق الأدب لابد أن تتحول خبرته فيه إلى بصيرة واعية، يستطيع أن يحس بها الجمال إحساساً مرهفاً، سواء ظلي في الحدود المرسومة له مسبقاً أم خرج عليها (والمعول دائماً سواء عند تذوق الأدب أو الأديب إنما هو على الحدس الدقيق والحس الثاقب والبصيرة النافذة بحيث يكون معداً للشعور بالجمال في صورة جديدة)(12)، هذا من الناحية اللغوية الجمالية، ومن ناحية أخرى يساعد هذا الموروث الشعري الجاهلي المتلقي على (تبيين معالم البيئة الجاهلية التي عاش فيها أولئك الشعراء، والتعرف إلى طبيعة العرب وميولهم وتقاليدهم وما كانوا يزاولون من أعمال في تلك البيئة في ذلك الزمان البعيد)(13)، وذلك من الناحية الجغرافية والتاريخية والاقتصادية والثقافية وغيرها.

ـ البرهنة الموضوعية على أن الشعر الجاهلي ليس غريباً وحوشياً في ألفاظه كما يُزعم، وإنما ذلك دخيل عليه.

ـ سهولة القبض على معاني ألفاظه ودلالاتها بالاجتهاد، وذلك بالرجوع إلى الشروح والمعاجم.

ـ تسهيل الفهم للنص الشعري الجاهلي، وتذليل الصعوبات اللغوية الناجمة عن التباين في الزمان والمكان واللغة، حتى يستأنس المتلقي بلغته، ومن

ثم بالعناصر الأخرى مثل الصورة والإيقاع والمضامين، باعتبار أن التمكن من اللغة الشعرية في أثناء عملية التلقي تعد المفتاح الأساس لفتح كل مغلق من أجل الولوج إلى باقي البنى المكونة للحمة النص الشعري، ومختلف فضاءاته المعرفية والجمالية التي إن قصدها قاصد دون استشارة اللغة والعبور من خلالها فلن يتحقق له مبتغى، لأن (النص الشعري هو شعر لا أقل ولا أكثر، وأن شعريته هي التي جعلته شعراً، وتنحصر هذه الشعرية وتتجلى في الوقت نفسه في استخدام اللغة استخداماً كيفياً خاصاً يختلف عن استخدام الآخرين من غير الأدباء لها، فإذا كانت صناعة اللغة للمبدع هي الأساس، فكذلك الوعي باللغة من قبل المتلقي هي مفتاح لكل قراءة موضوعية وتفسير بعيد عن التكلف والتعسف)(14).

ما يجب أن نلفت إليه النظر، أن هناك العديد من المقاربات التي تعاملت مع الشعر الجاهلي من ناحية ألفاظه "الأسماء"، فأحصتها ورتبتها وبوبتها، لكن أهدافها تختلف من واحدة إلى أخرى من جهة، وتختلف في مجموعها مع العمل الإحصائي الذي قام به بدوي طبانة للأسماء الغريبة الواردة في المعلقات، ومن هؤلاء النقاد بن عزوز زبدة في مقاربته الموسومة بـ"دراسة المشتقات العربية وآثارها البلاغية في المعلقات العشر الجاهلية ــ دراسة إفرادية تحليلية وتركيبية" ومصطفى عبد الشافي الشوري في مقاربته الموسومة بـ"شعر الرثاء الجاهلي" ومحمد مرتاض في مقاربته الموسومة بـ"مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم: محاولة نظرية وتطبيقية".

خصص بن عزوز زبدة مؤلفه للمشتقات في المعلقات الجاهلية، فأحصى فيه الأفعال، اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة باسم الفاعل، صيغة المبالغة، صيغة التفضيل، اسم الزمان، اسم المكان، اسم الآلة، في المعلقات العشر الجاهلية.

هذه المقاربة على عكس ما صرح به بن عزوز زبدة في العنوان "دراسة المشتقات العربية وآثارها البلاغية في المعلقات العشر الجاهلية ــ دراسة إفرادية تحليلية وتركيبية"، فإنها كانت مقاربة إحصائية مطبوعة بالصيغتين النحوية

والصرفية والمعجمية، بعيدة كل البعد عن الطابع البلاغي أو التركيبي SYNTAXE، وهذا ما يؤكده ما ذهب إليه في الخاتمة: (لقد حاولت في هذا البحث المتواضع أن أبرز بعض جوانب موضوع الاشتقاق... قصد الوصول إلى معرفة مدى احتياج اللغة إلى أنواع المشتقات((15). فالهدف بعيد عن المتن النقدي في هذه المقاربة، من حيث خدمته وإبراز ما للتشكيل النحوي والصرفي من أثر في توليد المعنى وإنتاج المضامين المختلفة، ما دام أن "دراسة الخطاب من جهة تركيبية تفضي حتماً إلى اكتناه دلالته لأن التركيب متى افتقد قيمته، وهو ما تغافل عنه النقد اللغوي الكلاسيكي إذ إن همه منصب على اللغة لغاية اللغة))(16)، إذ لم يقترب بن عزوز زبدة قط من الإمكانات الدلالية التي تزرعها في النص مختلف المشتقات، ولما حاول أن يحدد الهدف من الدراسة في مقاربته للنص نبه بن عزوز زبدة إلى أن العرب استخدموا الثلاثي أكثر من غيره لكثرة استعماله ولخفته واعتدال تركيبه، وأنهم أهملوا الثنائي الذي تقاربت حروفه لنفور الحس عنه ومشقة النفس لتكلفه، وقد جاء ذلك أيضاً في بعض مشتقات الأسماء حيث جعلوا اسم الفاعل من الثلاثي أكثر من الرباعي، والخماسي أقل من الرباعي وكذا في سائر المشتقات فعلوا، فأين من كلٍ هذا الآثار البلاغية للمشتقات في المعلقات العشر؛ لا شيء نلمسه من هذا مطلقاً ونحن نقارب هذه المقاربة.

وقف مصطفى عبد الشافي الشوري في إطار دراسته لأسلوب شعر الرثاء في العصر الجاهلي عند الألفاظ بخاصة الأسماء منها، فوجد أن النصوص الشعرية الرثائية الجاهلية حضرت فيها الألفاظ الدالة على البكاء، العين وأسبابها من تقرح وقذى وانهمار ودموع، الدهر، الموت والمنون، المنية، الهلاك، القتل، القبر والنعش والدفن، والدعاء؛ وبين مصطفى عبد الشافي الشوري أن المرثي كان أحد القتلى في معركة، كان رثاؤه في معجمه متكوناً من الحرب، بالسيف والرمح، والدرع، الأسنة، الخيل، كما حضرت في شعر الرثاء ذكر الأمم البائدة "عاد، ثمود، حمير، تبع..."، كما حضرت ألفاظ الحيوانات "الحمار الوحشي، الثور، البقرة، الوعل..."، وقام مصطفى عبد الشافي الشوري بإحصاء هذه الألفاظ عند بعض شعراء الرثاءْ الجاهلي، فوجد أن الأسماء التي

ارتبطت بحال الرائي وصفات المرثي مع ذكر العين ومتعلقاتها والدهر ومصائبه، والمعركة وأدواتها، والموت وشعائره، والحيوان وأنواعه، وفق الإحصاء التالي "معتمداً النسبة المئوية":

[الخنساء 11٪ ـ المهلهل 04٪ ـ دريد 08٪ ـ متم 07٪ ـ دفنتوس 06٪ ـ لبيد 08٪ ـ الأعشى 04٪ ـ أبو ذؤيب 11٪ ـ أبو خراش 09٪ ـ ساعدة 11٪ ـ صخر الغي 10٪](17)

من دون أن يصرح مصطفى عبد الشافي الشوري بأي هدف من وراء عمله الإحصائي، يمكن للقارئ أن يدرك أن هدفه هو العمل على إبراز رثائية شعر الرثاء في العصر الجاهلي، وأن تصنيف القدماء والمحدثين لهذا الشعر في خانة الرثاء له ما يعضده من مختلف العوامل بخاصة الجانب اللغوي المعجمي.

أما المقاربة الثالثة التي اهتمت بجمالية اللغة الشعرية في الشعر الجاهلي فهي مقاربة محمد مرتاض "مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم ـ محاولة نظرية وتطبيقية" إذ اعتمد في عمله الإحصائي على نص شعري واحد للنابغة الذبياني من ستة عشر بيتاً، بخلاف بدوي طبانة "المعلقات السبع" وبن عزوز زبدة "المعلقات العشر" ومصطفى عبد الشافي الشوري "شعر الرثاء الجاهلي". ولا يمكن إسقاطها على شعره أو الشعر الجاهلي عموماً، وإذا دققنا في تبويبه الإحصائي: "الألفاظ الدالة على الحسن والجمال ـ الألفاظ الدالة على الإشراق ـ الألفاظ الدالة على الخلق ـ الألفاظ الدالة على الدهشة من جمالها الصارخ ـ الألفاظ الدالة على المرأة بصورة مثيرة ـ الألفاظ الدالة على الزمن، نجد أن محمد مرتاض سعى للتأكيد على تطابق اللفظ مع المعنى والشكل مع المضمون.

ب ـ البنى التركيبية:

لم تقتصر المقاربة العربية الحديثة للغة الشعرية في النص الجاهلي على تتبع البنى الإفرادية فقط، بل اهتمت أيضاً بالبنى التركيبية، وعند مقاربتنا لدراسة النقاد للأسلوب في النص الشعري الجاهلي وجدنا أن هذه المقاربات فضلاً على قلتها وندرتها تنقسم إلى قسمين اثنين:

- مقاربات تتناول الأسلوب بنظرة إجمالية عامة بعيدة عن كل استقصاء أو تحليل واستشهاد، يمكن اعتبارها ((انطباعات صادقة سجلت بعناية))(18)، تعكس ذاتية الناقد وروحه الانطباعية.

- مقاربات تميل في مقاربتها إلى التفصيل والتمثيل.

يمثل النمط الأول من المقاربات حسين الحاج حسن في مقاربته الموسومة بـ "أدب العرب في عصر الجاهلية والإسلام"، الذي يرى أن الأساليب الجاهلية تتسم ((بجودة السبك ومتانة التركيب وفخامة النسج. تظهر فيها طبيعة بيئتهم وسذاجة حياتهم، فلا نجد الزخرفة المتكلفة ولا الأداء المتصنع، إنما يبدو الجمال الطبيعي والسبك القوي، والأداء الفطري))(19)، فهذا النص وأمثاله مليء بالمصطلحات الفضفاضة البعيدة عن الدقة والوضوح، ومشحونة بالأحكام ذات الصبغة الإجمالية التي لا يسندها نص ولا ملاحظة علمية، فما معنى جودة السبك ومتانة التركيب وفخامة النسج والسبك القوي والأداء النظري؟. ((فهل الاحتفاء أو التفريط يمكن أن يؤخذ أحدهما كحكم حقيقي على القصيدة؟ هل يعطينا أحدهما أي وصف حقيقي بعظمتها ولمواطن ضعفها ولمكانها بين آيات الأدب؟ بكل تأكيد لا. فهذان ليسا حكمين مستندين على أساس مطلقاً، وإنما هو مجرد تعبير عن ميول شخصية للناقدين))(20)، هي أحكام تحيل بعضها إلى بعض من ورائها ذاتية مفرطة وعواطف قوية، ترى في الأسلوب الجاهلي النموذج الكامل والمثال التام.

نلاحظ أن حسين الحاج حسن بعد هذا التعميم في الحكم على أساليب الشعر الجاهلي، سعى إلى عرض أحد الأساليب المتمثل في أسلوب الإيجاز، لكن هل المنهجية تغيرت أم تكررت؟ يرى حسين الحاج حسن أن هذا الأسلوب قد حضر في الشعر الجاهلي بقوة إلى جانب النص النثري الخطابي، إذ شاع الإيجاز في أساليب الشعراء والخطباء، لأن طبيعتهم تأنف الاستقصاء وتكره التحليل والحشو، فالعربي يتصف بذكاء القلب وحدة الخاطر، فهو يكتفي بتناوله المعنى بالإشارة العابرة واللمحة الخاطفة فحياتهم الساذجة البسيطة التي لا تسعفهم فيها حضارة أو فلسفة أو منطق لا تدعوهم إلى الإطالة والتعميق،

وذاك حكم عام لا يستند إلى تحليل معمق لنماذج من الأساليب الشعرية العربية في الجاهلية.

يبدو للمتأمل في هذا النص النقدي أنه تضمن قضايا كثيرة جداً من دون مناقشة مقنعة، أو تحليل شاف، أو نصوص شعرية تجعل النص مستساغاً، وما يتضمنه معقولاً واقعاً، لكن لا شيء من هذا إطلاقاً. أما إذا انتقلنا إلى البحث في ماهية الحكم النقدي والمتضمن لموضوع الإيجاز، فإننا نتساءل: هل فعلاً كان للإيجاز شيوع على حساب الأساليب التي تقابله؟ هل حقيقة في الشعر الجاهلي لا يوجد استقصاء في الوصف، وعرض مفصل تحليلي لبعض المضامين؟ وهل حاصل أن الشاعر الجاهلي كان يتكئ في صناعته الإبداعية على الإشارة واللمحة الخاطفة؟ وهل توظيف أسلوب الإيجاز مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة البسيطة الساذجة، ويتنافى تماماً مع الحياة العلمية والمدنية الراقية؟

إن لفظة الشيوع تنطوي على حكم كبير يفهم منها أنه بعد عملية استقرائية للشعر الجاهلي، اكتشف أن الإيجاز بقسميه لا يكاد يغيب على أي نص في مقابل الإطناب بمختلف أنواعه "ذكر العام بعد الخاص، ذكر الخاص بعد العام، الإيضاح بعد الإبهام، التوشيح، التكرار، الاعتراض، الإيغال، التذييل، الاحتراس، التكميل، التتميم"(21). ومن ثم هل نتصور أن أغلب النصوص الشعرية الجاهلية، وفق هذا الطرح، لا نلمس فيها حضوراً لأنواع الإطناب؟ فلا يعقل أن يخلو نص شعري من تكرار الحروف والأصوات، ومن تكرار للكلمات أفعالاً كانت أم أسماء، ومن تكرار جمل وأساليب ومواضيع ومعان(22)، أو من العناصر الأخرى المكونة لمبحث الإطناب.

أما الاستقصاء في عرض المشاهد، والإفاضة في تقديم الصور والتحليل للمناظر والمواقع فقد أكدت عليه العديد من المقاربات للشعر الجاهلي(23)، حينما تبنت ذلك في سياق حديثها عن طريقة العديد من الشعراء في بناء الصورة ووصف الطبيعة وبيئتهم.

فيما يخص أن أسلوب الإيجاز من ورائه حدة الخاطر وذكاء القلب، فهذه قضية جد نسبية، ولئن صدقت في نص فقد لا تصدق في آخر؛ لأن توظيف أسلوب شعري ما وصياغته وفق نمط جمالي معين إنما هو قناعة واختيار من ورائه عوامل جمة ذكر منها: اللحظة الشعرية بزمانها ومكانها، بخلفياتها من قراءة ومقصدية، التجربة الشعورية، طبيعة الموضوع، الرؤية الخاصة للغة الشعرية، نوع المتلقي وكيفية استقبال الرسالة.

وإذا كان توظيف الإيجاز دليلاً على بساطة العيش وسذاجة الحياة ـ وهذا كان حاصلاً حسب حسين الحاج حسن ـ فماذا يعني أمر العديد من الشعراء الذين وظفوا أسلوب التكرار في قصائدهم من مثل عمرو بن كلثوم في معلقته وكذلك الحارث بن حلزة والمهلهل؟

سار محمد عبد القادر على خطوات حسين الحاج حسن، وإن كان هذا الأخير بنى حكمه على الشعر الجاهلي كافة إلا أن محمد عبد القادر أحمد ساق حكمه وهو بصدد مقاربة معلقة امرئ القيس، إذ يرى أنها تمتاز ((بسهولة الأسلوب واستواء العبارة، والتلاؤم بين الألفاظ، وقلما تجد عنده عبارة نابية في حروفها، فقد كان يحسن اختيار ألفاظه ويؤلف بينها في نسق صوتي معين يؤدي في النهاية إلى ما نشعر به عند قراءة شعره من موسيقى واضحة... وكذلك التراكيب لا نرى فيها تعقيداً يشوه المعنى أو يجعله غامضاً وهذه السهولة في الألفاظ وهذا الوضوح في التراكيب، مما يمتاز به أسلوب امرئ القيس))(24)، فهذا اتجاه في التعامل مع أساليب الشعر الجاهلي يتفق في العديد من المحاور مع اتجاه حسين الحاج حسن من حيث التعميم والشمولية في الأحكام، لما في ذلك من طابع فضفاض يفتقد إلى الدقة والوضوح، إلى جانب الحشو الملاحظ في تركيبة النص مثل التلاؤم بين الألفاظ من جهة وحسن اختيار ألفاظه وما يؤلف بينها، إلى جانب ذلك لا نجد نصوصاً شعرية تؤيد بوضوح وصراحة ما ذهب إليه محمد عبد القادر أحمد. وبهذا يضيع ((التحليل الموضوعي للشعر الذي ظفر بالتقدير، والشعر الذي لم يظفر بالتقدير على الخصوص، وليتنا نلتفت ونصرح بأننا نتأمل موقع الشعر في عواطفنا، ووجداننا أو ليتنا نعي تماماً الموقف الذي

نتخذه))(25). ثم هل يعقل في مجال الأدب أن يكون نص مثل معلقة امرئ القيس في حجمها كله سهل الأسلوب ومستوى العبارة متلائم الألفاظ؟... والحكم ذاته يسوقه محمد عبد القادر أحمد عند مقاربته لمعلقة طرفة بن العبد في جانبها المتعلق باللغة الشعرية، حيث يؤكد أن ((أسلوب طرفة في معلقته أسلوب سهل، ومرد هذه السهولة إلى أن الألفاظ التي اختارها جاءت بينة المعنى، انتقاها من الألفاظ الشائعة المألوفة في الاستعمال الأدبي في العصر الجاهلي))(26)، إنه حكم مطلق ممزوج بالجزم والقطع دون تحفظ أو نسبية، ودون استثناء أو استدراك، وذلك ما يحيد بالمقاربة عن الدقة العلمية.

لم تقتصر المقاربات التي اهتمت بالبنى التركيبية في الشعر الجاهلي على المقاربات السالفة الذكر، بل نجد نمطاً ثانياً تميز بصفتي التفصيل والتمثيل، وتمثل بشكل خاص في مقاربة محمد صادق حسن عبد الله الموسومة بالخصوبة: القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة دراسة وتحليل وعرض، الذي لم يفرد دراسة أساليب القصيدة الجاهلية بقسم منفرد، ولم يقدم لنا تحاليل ونماذج كثيرة إلا أنه على الرغم من ذلك خص بعض الأساليب مثل الاستفهام والنداء والقسم ببعض الوقفات القصيرة لكنها مهمة وعميقة، تنم عن إدراك واع لأثر هذه الأساليب في بناء جمالية النص وفي المتلقي.

ـ أسلوب الاستفهام (27):

يرى محمد صادق حسن عبد الله أن الشعراء الجاهليين حين عمدوا إلى تقديم مشاهد مؤثرة وحساسة للمتلقي وظفوا أساليب فنية تعين على تهيئة الفكر ولفت الانتباه، ومن هذه الأساليب الاستفهام. هذا المنحى الأسلوبي الذي سيطر على العديد من أذهان الشعراء ((في التعبير والتخيل والتصوير لأنه يستجيب للنفس ويوفر لها طاقة من الإيحاء والتأمل: لمن؟ هل؟ كما أثارت هذه الصيغ الاستفهامية لدى السامع والمخاطب شتى ألوان التنبيه واليقظة وفتحت في مشاعره خواطر مغلقة، ولذلك هدف من ورائها الشاعر إشراك غيره في العواطف التي يحسها والقضايا التي يعنيها فقال:

تَبـصَّرْ خليلـي هَـلْ تَـرى مِـنْ ظَعَـائِن؟ لَمـنْ
ظُعْـن تطَالَـع مِـنْ طَـبِيـبٍ؟ أتَـرى حَمُـولا؟))(28)

فمحمد صادق حسن عبد الله يهتم في رؤيته للاستفهام من ناحية أثره في المتلقي من جهة، والجمالية التي يحدثها فيه من مثل الاستجابة للنفس، وتوفير الإيحاء، والتأمل، وفتح الأحاسيس المغلقة، وكذلك يهتم بناحية أخرى قصد الشاعر من ورائها إدماج المتلقي في الفضاء الوجداني الذي يعيشه، وفي الحيز الفكري الذي يشغله، وذلك راجع إلى الآثار التي يضفيها على النص لما يتميز به من غزارة في الشحنة الانفعالية، وتلوين في الصوت، لما في تنغيمه من خصوصية، جمالية متميزة.

أهم وقفة عند جمالية أسلوب الاستفهام في الشعر الجاهلي وقفها محمد صادق حسن عبد الله عند مطلع معلقة زهير بن أبي سلمى "أمن أم أوفى"، هذا الأسلوب الاستفهامي قاربه محمد صادق حسن عبد الله ليكشف به عن دلالات مزدوجة داخلية وخارجية، نفسية واجتماعية، مادية ومعنوية، خاصة وعامة، فهي في خصوصيتها وجزئيتها وحسيتها تستنكر واقع "أم أوفى" وما آل إليه حالها من خلال صورة أطلالها. وهي في كليتها ونفسيتها تستنكر واقع هذه القبائل وما صار إليه حالها من تناحر وتقاتل وتقاطع من خلال حصارها لأبناء الرحم، نفهم من هذا النص النقدي أن محمد صادق حسن عبد الله يريد أن يفهم المتلقي بأن الشاعر قد تمكن بفضل آلية الاستفهام أن يطابق بين حاله وموضوعه، وأن يربط بين التجربة الشعورية الذاتية والواقع الموضوعي الخارجي، فالاستفهام حقق التلاحم وأنجز التلاؤم، وذلك بفضل الإمكانات التي يمتلكها هذا المبنى الأسلوبي، ولو أوكلت هذه المهمة الجمالية المزدوجة لأسلوب آخر في هذا المقام لما كان له أن يحقق ذلك، وهكذا يبدو أن زهير بن أبي سلمى لم يكن اختياره لهذا الأسلوب اعتباطاً، وإنما عن روية وتفكير وعلم بآليات الكتابة، وهو رائد مدرسة الحوليات في الشعر الجاهلي، وبذلك أكسب النص من خلال الاستفهام قدراً من الجمال الفني، وجعله حاملاً لرسائل وشفرات تكشف عن واقع نفسي

وبيئي واجتماعي.

في موضع آخر ودائماً مع زهير بن أبي سلمى في جمالية توظيف آلية الاستفهام في مقدمة معلقته يرى محمد صادق حسن عبد الله في هذه الصيغة الأسلوبية رؤية أخرى تنضاف إلى ما سبق أن أشار إليه، وهذه الرؤية يمكن تسميتها الانفعال الأسلوبي، لأن أسلوب الاستفهام كان ينبعث من ذات تضطرب فيها عواطف قلقة ومترددة غير قارة. فزهير بن أبي سلمى ألبس انفعاله أسلوب الاستفهام قاصداً أن يتوقف على حقيقة الأمر الذي بعث فيه هذا الانفعال ويتخلص من التوترات التي أصابته، وطرح عللها على هذه الصيغة حين قال: أمن أم أوفى دمنة لم تكلم"، فهو يريد أن يعرف هل هجره لزوجته يعود لسابق عهده؟ وهل يعود عهد الأنس والمحبة بعد هذا الحزن المتمثل في صورة الدمنة؟ نفهم من هذا النص أن الشاعر لما رغب عن عرض انفعاله في أسلوب مباشر وفي صيغ فنية أخرى واختار أسلوب الاستفهام كلباس لما يختلج في ذاته تمكن من أن يحقق عدة معان منها:

- الرغبة الجارفة في التوقف على الوجه الحقيقي للأمر الواقع وما يخفي في داخله.
- العمل من أجل تخليص الذات مما حل بها من اضطراب وقلق وتوتر، ((وتحرير النفس من الانفعالات، أو التسامي بها عن طريق فني لا ضرر فيه))(29).
- التطلع أي طرح استفهامات أخرى أساسية من وراء الاستفهام الظاهر.
- تصوير عمق المعاناة والجراح التي كان يكابدها الشاعر.

هذا النمط الأسلوبي بهذه الحمولة النفسية والفكرية والجمالية استعمله زهير بن أبي سلمى في معظم مقدماته الطللية مما أدى إلى خلق أسلوب متكامل وعلى نسق واحد، فخلق انفعاله وحدة أسلوبية، ومن النماذج التي ساقها محمد صادق حسن عبد الله للتدليل على هذا الطرح الجمالي لأسلوب الاستفهام قول زهير بن أبي سلمى في لاميته (30):

أَمِـنْ آلِ لَيْلَـى عَـرَفْتَ الطُّلُـولاَ بِـذي حَـرَضٍ مَـا ثِـلاتٍ مَـثُولاَ

لِمَـنْ طَلَـلٌ بِـرامَةَ لا يَـرِيمُ عَـفَ وَخَـلاَ لَـهُ عَهْـدٌ قَـدِيمُ

هَـلْ فِي تَذَكُّـرِ أَيَّـامِ الـصِّبَا أَمْ هَـلْ لِمَـا فَـاتَ مِـنْ أَيَّامِـهِ رَدَدُ

من خلال هذه النماذج الشعرية الاستهلالية يتأكد لنا ما ذهب إليه محمد صادق حسن عبد الله من أن زهير بن أبي سلمى ألبس انفعالاته أسلوب الاستفهام، وهي انفعالات لم تتغير في استهلالات النصوص الشعرية الأربعة، من ذات مثقلة بالهموم أفرزها الواقع الموحي بوقائع اجتماعية مأساوية تريد من المتلقي أن يعيش ويتحمل ما تكابده نفسه حتى يقف درعاً مكسراً لكل ما يهدم المجتمع، ويذهب بعلاقاته الإنسانية الكبرى، وهذه النسقية الواحدة التي نبه إليها ووقف عليها محمد صادق حسن عبد الله لم تكن لتتحقق بهذه الجمالية لولا آلية الاستفهام.

بعدما أبرز محمد صادق حسن عبد الله القدرة الجمالية والدلالية لأسلوب الاستفهام في إنجاز العديد من الأدوار أهمها الكشف عن الأثر النفسي الذي يشيعه في النص والمتلقي، واستحضار الأوضاع الاجتماعية المسببة في تشكيل الحاضر، وتكثيف الظلال، وتوليد الدلالات الاستفهامية الفرعية. تابع ـ كذلك ـ ظاهرة تكرار أسلوب الاستفهام عند زهير بن أبي سلمى في العديد من مقدماته الشعرية، ووضح النمطية الإيجابية لهذا الأسلوب، من خلال ما يحتويه من وحدة الانفعال ووحدة الموضوع والمقصد، وبعد هذا وذاك سعى محمد صادق حسن عبد الله مرة ثانية ولكن لمقاربة أحد عناصر الاستفهام وهو المستفهم عنه، وهو في مطلع معلقة زهير "دمنة أم أوفى"، حين يمضي الشاعر متسائلاً: ((عن حقيقة الشيء وهو يقف عليه، يعني أن أشياء بدأت تتفاعل في نفسه وبدأ ينفعل معها ويستجيب لها، فهو يتساءل عن دمنة بصيغة فنية توحي بالذهول!! في حين أن الإنسان لا يلتفت إلى الأشياء الغبرة والمتناثرة، لرمامتها وعفويتها إلا إذا كانت تنضوي تحتها معان ورموز أو توحي بدلالات نفسية لها رمز وقيمة))(31). وفعلاً ما قيمة حجرة سوداء من محبوبة، فلا وزن لها ولا

منزلة إلا أنها رمز يبعث أشواق الذكر ويحيي نيران الشوق، ويجعل الذكرى باقية ماثلة، تجسد صورة المحبوبة في المخيلة وفي الواقع وفي الحركة وفي السكون، تلك الصورة التي كشفت عن نفس الشاعر وأوضحت طبيعة تساؤله ودلالة دمنته، وإن اهتمامه بهذا اللون الترب الغبر للدمنة يصدر عن تلوين نفسه، التي صبغت الصورة المادية بصبغتها النفسية، فإذا بنا نرى لونها الأسود قد حلل صورة الدار الكلية؛ وهكذا يفهم محمد صادق حسن عبد الله المتلقي أن الشاعر حين يستفهم عن شيء يعلمه فهو يكثف من صورة التعجب، ويضفي شتى المعاني الواضحة والخفية في الشيء المستفهم عنه، لما تحوي بنية الاستفهام من إثارة نفسية، ومكابدة بالغة، واندهاش واستغراب من الحدث، وتجسيد جلي للجراح والآلام التي تتراكم في أغوار النفس، ومن هنا يعي جيداً أن نأيه عن أم أوفى ما يزال يولد الأحزان ويبعث الآلام، ويغرقه في فضاءات مجهولة عامرة بالندم والكآبة.

وفق هذه النظرة يبصرنا محمد صادق حسن عبد الله عن كيفية التعامل مع جمالية الأساليب بعامة داخل بنية النص الشعري الجاهلي وأسلوب الاستفهام بشكل خاص، والعمل على استجلاء المرموزات المتوارية وراءها، إما باعتبارها رمزاً وإما باعتبار أحد عناصره كذلك، وهذا ما ينبه محمد صادق حسن عبد الله إليه حين رصد المرموزات القابعة وراء المستفهم عنه بوصفه رمزاً غنياً، وطبيعة اللون الذي يصبغه، وصلة كل ذلك بالشاعر والنص والمتلقي.

بذلك فمقاربة أسلوب الاستفهام في الشعر الجاهلي بهذه الرؤية التي تعامل بها محمد صادق حسن عبد الله معه أثرت النص وجددت النظرة إليه، وسمت به إلى مصاف الأساليب المتميزة، وتلك وظيفة من أهم الوظائف المناطة بالقراءة الإبداعية التي استطاع محمد صادق حسن عبد الله أن يحققها.

ـ أسلوب النداء (32):

يتعرض محمد صادق حسن عبد الله للبيت الذي يبتدئ به النابغة الذبياني معلقته (33):

يَـا دَارَ مَـيَّةَ بِالعَلْـيَاءِ، فَالـسَّنَدِ   أَقْـوَتْ، وَطَـالَ عَلَـيْهَا سَـالِفُ الأَبَـدِ

فعندما صرخ النابغة في هذا البيت الاستهلالي "يا دار مية" ((كشف أسلوبه الندائي عن نفس منفعلة تشعر بالخوف وتحس بالرهبة الشديدة ، وأراد من هنا أن يسمع جواب صداه ، فهل تتطهر نفسه من الخوف الذي يستبد بها ، كما تستبد هذه الوحشية أطلال دار مية التي يقف عليها وينفعل بها)) (34) ، فأسلوب النداء لم يسق من أجل ((إنشاء طلب يراد منه إقبال السامع على المتكلم بذهنه))(35) ، وإنما جيء به كوسيلة أسلوبية جمالية لتحقيق عدة غايات ، هذه الغايات التي لو سيقت من وراء أساليب أخرى ما وسعها جنس الشعر القائم على الإيجاز والاقتضاب ، والمؤسس على التلميح والإشارة ، بخاصة في بعض المواقف السياسية والاجتماعية ، على خلاف بعض المواقف التي تقتضي الإطناب والاستقصاء مثل الوصف.

من هذه الغايات التي أوكلت لأسلوب النداء حسب النص النقدي لمحمد صادق حسن عبد الله :

ـ الاهتمام الكبير بالطلل المرتبط بحياة الشاعر الذاتية والاجتماعية ، لما يمثله من ذكريات وما يثيره من أفكار ومشاعر.

ـ التجاوب مع الطلل فيما آل إليه بين الأمس والحاضر ، ومشاركته في محنه وويلاته.

ـ تصوير واقع النفس الشاعرة بين الماضي والحاضر المتعلقين والمستقبل المنفتح الرافض للدمار وأسبابه.

ـ توظيف النداء كوسيلة لتبليغ المتلقي شتى العواطف والرؤى بكل قوة وعمق حتى يعايش التجربة ويعي دروسها.

ـ محاولة تطهير النفس وتخليصها مما يحيف بها من غربة ووحشة ، ومما يستفزها من رهبة وخوف.

ـ جعل المضامين متجددة المعاني في كل عصرٍ قرئت فيه ، ما دام هم الشاعر هو هم كل إنسان في كل زمان ومكان ، هم محوره حفظ الوصال ونكران الهجر ، واستئصال كل أسباب الحرب والنزاع وتشييد كل صرح مبلغ

للأمن والسلام.

ـــ أسلوب القسم (36):

يلتفت محمد صادق حسن عبد الله إلى أسلوب القسم عند النابغة الذبياني كذلك من خلال قوله (37):

فَـلاَ لَعمْـرُ الـذي مَـسَّحْتُ كَعْبَـتَهُ ... وَمَـا هُـريق علَـى الأَنْـصَابِ مِـنْ جَـسَدِ
وَالمُؤمِنِ لِلْعَائِـذَاتِ الطَّيْـرَ يَمْـسَحُهَا ... رُكْـبَانُ مكَّـةَ بَـيْنَ الغَـيْلِ وَالـسَّعَدِ
مَـا قُلْـتَ مِـنْ سَـيٍّ مِمَّـا أَتَـيْتَ بِـهِ ... إِذاً فَـلاَ رَفَعَـتْ سَـوْطِي إلَـي يَـدي
إلا مقالَــة أقْــوام شَــقيت بهــا ... كَانَـتْ مَقَالَـتَهُمْ قَـرْعاً عَلَـى الكَـبِدِ
إذاً فَعَاقَبَنِــي رَبِّـي مُعَاقَــبَةً ... قَـرَتْ بِهَـا عَـيْن مَـنْ يَأتِـيكَ بالفَـنِدِ

يقسم النابغة بالكعبة وما يذبح عليها من قرابين وما يؤمل عندها من رحمة وسلام، ((وهذا القسم يستخدمه ليدفع عن نفسه الشك من كل ريبة وشائبة، ويؤكد اليقين في نفس النعمان أنه بريء من كل تهمة))(38)، لأن القسم إذا سيق بين يدي من يرجى وصاله ويؤمل صداقته بعد الانقطاع والهجران من شأنه أن يلين من شدة الحقد في القلوب، ويدحض الوساوس، ويذهب بالظنون، ويبدد المخاوف والتوقعات، والقسم في هذا النص الشعري ضرب من التوكيد للشهادة على نزاهته وبراءته، فكانت الحظيرة النفسية التي تعزز مواقفه، سيما وأن هذا المقسم به يحل من نفس النعمان بجلال ويحظى باحترامه وبعقيدته، لذلك أقسم بالحق، وبالمقدسات، لما أقسم بالدماء المسفوحة التي تقرب العبد من ربه، فما سوق الشاعر للمقسم به متعدداً إلا قناعة من ذلك، كفيل لتقرير براءته من كل شبهة أو قول لفق عليه ظلماً وعدواناً، وليس بالأمر العجيب في نظر محمد صادق حسن عبد الله أن يكرر النابغة هذا الأسلوب في جميع اعتذاراته ومنها اعتذاراته البائية التي مدح فيها النعمان واعتذر إليه، يقول (39):

حَلَفْـتُ فَلَـمْ أَتْـرُكْ لِنَفْـسِكَ رِيـبَةً ... وَلَـيْسَ وَرَاءَ اللهِ لِلْمَـرْءِ مَـذْهَبُ

لَـئِنْ كُـنْتَ قَـدْ بُلِّغْتَ عَنِّي خِـيَانَةً   لَمُـبَلِغُكَ الوَاشِـي أَغَـشُّ وَأَكْـذَبُ

وكذلك في قوله الذي يقسم فيه بالمقدسات والطقوس الدينية والطيور والإبل التي تسكن الحرم، ليكشف أنه مظلوم متعدى عليه ولم يقترف شيئاً:

حَلَفْـتُ فلـم أتـرك لِنَفْسِكَ رِيـبَةً   وَهَـلْ يـأْثَمَنْ ذُو أُمَّـةٍ وَهُـوَ طَائِـعُ

بِمُـصْطَحِبَاتٍ مِـنْ لِـصَافٍ وَثَبْـرَةٍ   يَـزُرْنَ إِلالاً سَـيْرُهُنَّ الـتَّدَافُعُ

سَمَاماً تُبَارِي الرِّيحَ خُوصاً عُيُونُهَا   لَهُـنَّ رَذَايَـا بالطَّـرِيقِ وَدَائِـعُ

لَكَلَّفْتَنِـي ذَنْـبَ امْـرِئٍ وَتَـرَكْتَهُ   كَذِي العُرِّ يُكْوَى غَيْرُهُ وَهْوَ رَاتِعُ(40)

من الوقفات المهمة في أساليب القسم التي اعتمدها النابغة ـ حسب محمد صادق حسن عبد الله ـ ذلك التلوين الذي طبع أنواع القسم عنده، فأقسم بالاسم والفعل والحرف: لعمري، والمؤمل، حلفت، وبمصطحبات. وكانت التهمة تملي عليه تمثل هذه الظاهرة وأن ينفيها بالصيغة الملائمة لحاله ولمقام المخاطب الذي يعتذر إليه، فما وجد أحسن من هذا التركيب الفني على اختلاف أنواع هذه الصيغة القسمية، وهذا التنوع الذي لازم أساليب القسم ينم عن حركية في الفكر وتجدد في العواطف، فالتجربة الشعرية بمخاضها العاطفي وفضائها الفكري هي التي تستدعي الوسيلة المناسبة، الأمر الذي يجعل قراءة هذه الأساليب في تغيراتها التركيبية قراءة تتحدد فيها المعاني وتتولد من الأفكار والأحاسيس.

ـ أسلوب التنبيه (41):

لم يفت محمد صادق حسن عبد الله أن يستحضر ـ ولو باختصار شديد عكس الأساليب السابقة ـ أسلوب التنبيه الذي يأخذ سمع المرء عنوة ويشد انتباهه واهتمامه كما أخذ "بشر بن أبي حازم" عنوة حين فارقه أحباؤه "ألا بان الخليط ولم يزاروا..."، ومثل هذه الصيغة الفنية تكسب النص جمالاً ورونقاً، وتجعل للقارئ ارتباطاً وانجذاباً دائمين به، فضلاً عما تختزله من أفكار

وانفعالات يريد الشاعر أن يمررها من خلالها.

وما يمكن تسجيله من ملاحظات حول دراسة محمد صادق حسن عبد الله لجمالية أساليب الاستفهام والنداء والقسم والتنبيه يمكن إجمالها فيما يلي:

ـ تنوع طريقة التناول والمقاربة للأساليب وابتعادها عن التناول النمطي المدرسي.

ـ الاسترسال الهادف في التعليل لمختلف الآراء والمواقف المساقة في المتن النقدي.

ـ البعد عن التعامل الظاهري والأحادي في استقراء، وتحليل الأساليب مقدراً بذلك الشعر الجاهلي والشاعر.

ـ التركيز على الآثار الجمالية للأساليب على النص.

ـ التفطن لمختلف الانعكاسات النفسية والجمالية على المتلقي.

وإذ نذكر هذه الملاحظات لا ينبغي أن نغفل أن محمد صادق حسن عبد الله على الرغم من ذلك وسعة المؤلف "خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة"، إلا أنه لم يفرد اللغة الشعرية في باب أو فصل أو مبحث بالدراسة مفصلة، إذ المتون النقدية حول الأساليب التي سقناها غير مدرجة في قسم خاص، وإنما جاءت مبثوثة هنا وهناك، إلا أن ذلك لم يبخس من قيمتها، مع التنبيه أنه لو خصها بدراسة مستقلة لكانت النتائج أفضل وأبلغ، وأكثر مما سبق وأن أشرنا إليه.

نلاحظ في الأخير أن القراءة الجمالية للشعر الجاهلي حاولت أن تقارب اللغة الشعرية إدراكاً منها أن هذه الأخيرة هي الأساس الذي يبنى عليه النص الإبداعي، سواء في بناه الإفرادية أو التركيبية، وأن دراستها تزيح اللثام عن كثير من القضايا الشائكة التي أثيرت حول الشعر الجاهلي ومنها قضية النحل والانتحال، وأن الدفاع عن الشعر الجاهلي وتثمينه لا يكون إلا من داخل النص الجاهلي، وأن مقاربة اللغة الشعرية هي الفيصل في ذلك، ومن ثم وجدنا أن الكثير من المقاربات التي اهتمت باللغة الشعرية في الشعر الجاهلي اهتدت إلى

أهمية هذه القضايا فحاولت دراستها بمنهجية تبتغي فيها العلمية والدقة والموضوعية، وإن كانت في بعض المواضع وقعت في تعميم الأحكام وإطلاقها.

الإحالات :

1ـ الآمدي : الموازنة بين أبي تمام والبحتري ـ تح : محمد محي الدين عبد الحميد ـ ص 381 ـ 380.

2ـ أحمد سعيد (أدونيس) : مقدمة للشعر العربي ـ ص 79.

3ـ السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ـ ص 88 ـ 87.

4ـ إبراهيم عبد الرحمن محمد : قضايا الشعر العربي والنقد العربي ـ ص 64.

5ـ شوقي ضيف : في النقد الأدبي ـ ص 110.

6ـ بدوي طبانة : معلقات العرب ـ ص 284.

7ـ القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ـ تح : محمد أبو الفضل إبراهيم. علي محمد النجاوي ـ ص 24.

8ـ بدوي طبانة : معلقات العرب ـ ص 284.

9ـ القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ـ ص 18.

10ـ المعجم الشعري من المجالات النقدية التي اقترنت بالنقد الألسني في تعامله مع مختلف النصوص والأجناس الأدبية. يهتم الدارس في التنقيب عن المعجم الفني بمجموع العلاقات التي يوظفها المبدع مع اللجوء إلى الإحصاء ثم محاولة تفسير معطيات الإحصاء. ينظر الدكتور عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق ـ ص 29.

والمعجم الشعري هو لغة الشاعر الموظفة في خطابه وتبين مختلف خصائصه (القلة، الكثرة، المصدر، الحقول الدلالية، دلالاتها النفسية والتاريخية، يمكن أن يكون البحث عن المعجم الشعري مرتكزاً على شاعر في قصيدة أو ديوان أو

مجموعة شعراء أو مجموعة دواوين ينظر عبد الملك مرتاض: الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية ـ ص 171.

11ـ طه حسين: خصام ونقد ـ ص 45.

12ـ شوقي ضيف: في النقد الأدبي ـ ص 82.

13ـ بدوي طبانة: معلقات العرب ـ 167.

14ـ وهب احمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد ـ ص 25.

15ـ ابن عزوز زبدة: دراسة المشتقات العربية وآثارها البلاغية في المعلقات العشر الجاهلية ـ دراسة إفرادية تحليلية وتركيبية ـ ص: 275.

16ـ توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه ـ ص 73.

17ـ ينظر مصطفى عبد الشافي الشوري: شعر الرثاء في العصر الجاهلي ـ ص 242.

18ـ علي جواد: مقدمة في النقد الأدبي ـ ص 420.

19ـ حسين الحاج حسن: أدب العرب في عصر الجاهلية والإسلام ـ ص 40.

20ـ أحمد أمين النقد الأدبي ـ ص 4.

21ـ ينظر أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبديع والبيان ـ ص 184

22ـ ينظر سعد الأيوبي: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي ـ ص 109.

23ـ ينظر مصطفى عبد الشافي الشوري: شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية.

24ـ محمد عبد القادر: دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي ـ ص 337 ـ 338.

25ـ مصطفى ناصف: دراسة في الأدب العربي ـ ص 32.

26ـ محمد عبد القادر: دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي ـ ص 363.

27ـ وأفهمه الأمر وفهمه إياه، جعله يفهمه واستفهمه سأله أن يفهمه، وقد استفهمني فأفهمته تفهيماً. ينظر ابن منظور: لسان العرب ـ الاستخبار والاستفهام بمعنى واحد فالاستفهام مصدر استفهمت أي طلبت الفهم وهذه السين تفيد الطلب، وكذلك الاستعلام والاستخبار. مصدر استعلمت واستخبرت ـ ابن يعيش: شرح المفصل ـ 8/ 155 ـ 150.

28ـ محمد صادق حسن عبد الله: خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة دراسة وتحليل وعرض ـ ص 283.

29ـ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي ـ ص 85.

30ـ الديوان: ص 279 ـ 206 ـ 293.

31ـ محمد صادق حسن عبد الله: خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة دراسة وتحليل وعرض ـ ص: 172.

32ـ النداء هو طلب الإقبال بحرف "يا" وإخوته، وهذا الإقبال قد يكون حقيقياً أو مجازياً مثل "يا بني اسمع نصيحة المعلم" ومثل "يا الله كن بنا رحيماً" وهو توجيه الدعوة إلى المخاطب، وتنبيهه للإصغاء وسماع ما يريد منه المتكلم ـ ينظر انعام نوال عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة (البديع، البيان، المعاني) ـ مراجعة أحمد شمس الدين ـ ص 262.

33ـ الديوان: تح: كرم البستاني ـ دار بيروت للطباعة والنشر ـ 1980 ـ ص 30.

34ـ محمد صادق حسن عبد الله: خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة دراسة وتحليل وعرض ـ ص 225.

35ـ الأزهر زياد: دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة ـ ص 132.

36ـ القسم واحد من الأساليب التي اختصت بها اللغة العربية، وهو يمين بالله أو بغيره يقسم به الحالف ليؤكد به، يخبر عنه من إيجاب أو جحد ـ ينظر بن سيدة: المخصص ـ 3/ 110.

من عادة العرب إذا سمعوا الرجل يقسم يعلمون أنه سيقول كلاماً يجب الإصغاء إليه فيستقبلون الكلام المبدوء بالقسم باهتمام بليغ وسرعان ما ينقادون له ـ ينظر الرازي : مختار الصحاح ـ ص 23.

والألفاظ المعبر عنها في القسم هي : اليمين والقسم والحلف والإيلاء وما تفرع عنها ، وأما النذر والعهد وشهد ولعمرك فقد تستعار للقسم ـ كاظم فتحي الراوي : أساليب القسم في اللغة العربية ـ ص 29.

37ـ الديوان : ص 36 ـ 35.

38ـ محمد صادق حسن عبد الله : خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة ـ ص 396.

39ـ الديوان : ص 17.

40ـ المصدر السابق : ص 81.

41ـ التنبيه هو لفت نظر المخاطب أو السامع وله الأدوات التالية : "ألا . أما. ها. يا" ـ ينظر سعيد أسير. جلال جنيدي ـ الشامل "معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها ـ ص 361.

الصورة الشعرية للشعر الجاهلي

الصورة الشعرية واحدة من أهم أدوات الكتابة الشعرية التي قلما نجد نصاً شعرياً قديماً أو حديثاً يتجاوزها أو يمكن له أن يستغني عنها، وهذا بغض النظر عن درجة حضورها وفاعليتها في النص والمتلقي، وقدرتها على الإيحاء والإفصاح عن تجربة الشاعر المعقدة؛ حتى يخيل للباحث في العديد من الأوقات أنها صفة وركن لازم من خصوصيات الكتابة الشعرية ودعائمه الأساسية التي لا خيار للشاعر في توظيفها أو تركها.

نظر إلى الصورة في مفهومها القديم ((باعتبار أنواع بلاغية، هي بمثابة انتقال أو تجوّز في الدلالة لعلاقة مشابهة ــ كما يحدث في التشبيه والاستعارة بأنواعهما ــ أو لعلاقة تناسب متعددة الأركان كما يحدث في الكناية وأضرب المجاز المرسل))(1)؛ كما اعتبرت من جهة أخرى بفعل تأثير الثقافات والمعارف الوافدة والمترجمة تقديماً حسياً للمعنى، وذلك بالنظر إلى علاقة الصورة بمدركات الحس وقدرتها على مخاطبة إحساسات المتلقي، وإثارة صور ذهنية في مخيلته(2)، إلا أن الصورة توسع مفهومها في العصر الحديث فمتى اقتدر الشاعر في إبداعه على إعداد المشاهد والمناظر وإخراجها وتشكيل المواقف، وبعث الحياة في اللغة، وصياغة فضاءات مشحونة بالحركية والاتساع، مكتنزة بالإيحاء والإشارة؛ إذ ((لم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة ــ بالمعنى الحديث ــ من المجاز أصلاً فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب))(3)، وباعثة على التخييل والرسم والتشكيل وتحريك المتلقي تحريكاً إيجابياً متواصلاً، فتغدو الصورة الشعرية بهذا المفهوم بمثابة ((دليل على مهارة الشاعر في استخدامه للمفردات اللغوية سواء في مجال التعبير عن المعاني في لغة شعرية وإيثار اللغة

المجازية على اللغة المباشرة)))(4)، ودليل ثان على أن النص الشعري الذي حضرت فيه يمتلك شرط ((الشعر الشاعر))(5)، على حد ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني.

يعتمد هذا الضرب من الشعر ـ في نظر عبد القاهر الجرجاني ـ ((الاتساع والتخييل، ويدعي الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، حيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق... وهنا يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد، ويبدي في اختراع الصور ويعيد، ويضيف مضطرباً كيف شاء واسعاً ومدداً من المعاني متتابعاً، يكون كالمغترف من غدير لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهي))(6)، بعيداً عن ضيق اللغة التي يستلزمها المعنى العقلي المرتبط بالكتابة النثرية بالدرجة الأولى.

يلفي الدارس للشعر الجاهلي أن الشعراء لم يغفلوا توظيف الصورة بمختلف أشكالها، وقلما نجد شاعراً يغفل عن ذلك ولو بدرجة يسيرة، وهذا ما يفسر اهتمام العديد من النقاد في العصر القديم والحديث بدراستها، ورصد طبيعتها وتحليل عناصرها وعلاقاتها؛ واهتدى العديد منهم إلى ((أن الشاعر الجاهلي لم يكن يقصد إلى بناء هذه الصورة مما أدى إلى غلبة التعبير الرمزي على التعبير المباشر، وعلو الفن الشعري الجاهلي على الواقع المعاش ليصبح الشعر من خلال هذه الصورة بناء لغوياً مجازياً حافلاً بالرموز والمعاني))(7)؛ وقدم النقاد في دراستهم للصورة الشعرية الجاهلية للمتلقي وسيلة من أهم الوسائل لاستبانة الدلالات المتوارية للنصوص التي صاغتها عقليات أصحابها وشكلتها رؤاهم للكون والحياة والإنسان، وكذلك للكشف عن التوترات المختلفة التي تحكم العالم الشعري وما يتصل به من المواقف والقضايا، والتي تؤطر العالم النفسي والفكري والثقافي الذي كان يعيشه العربي القديم.

وإذا كنا قد أشرنا آنفاً إلى أن هناك مقاربات كثيرة انكبت على دراسة الصورة في الشعر الجاهلي بصفة عامة، فهذا لا يعني أن القراءات في آلياتها وأهدافها كانت متطابقة، إذ تعددت، فمنها الأسطورية والموضوعاتية والنفسية والجمالية؛ إلا أننا نسجل أن دراسة الصورة الشعرية الجاهلية جمالياً لم تحظَ

بالاهتمام البالغ. فهل السبب يعود إلى إفاضة النقاد القدامى في تفصيل الحديث عنها إلى جانب البلاغيين؟ أم الأمر يرجع إلى طبيعة بنيتها المكشوفة المؤسسة على أركان بيانية معلومة؟ أم أن الصورة الجاهلية واحدة مهما لبست من المعاني، وهذا ما رهب الدارسين للعزوف عن تناولها جمالياً حتى لا تكون الدراسات مكررة تجتر بعضها بعضاً؟ أم أن النقاد في العصر الحديث شغفوا بالتأويل اللامتناهي والتفسير اللامحدود؟

مهما تكن الأسباب، فلقد تجشم بعض النقاد العرب عنت المقاربة الجمالية، ووقفوا عند عديد من الصور الشعرية الجاهلية منها: الصورة الجزئية والصورة الكلية والصورة الحسية والصورة المعنوية والوصف والرمز والصورة القصصية، وكل هذه الصور سنحاول الوقوف عندها، وننظر في المتون النقدية التي تناولتها وكيف اشتغلت آلياتها في الكشف عنها وتحليلها.

حاولت مقاربة إبراهيم عبد الرحمن محمد دراسة الصورة الشعرية في النص الجاهلي؛ حيث نجده قبل التمييز بين نوعين من الصور المتواجدة في الشعر الجاهلي؛ إذ يشير إلى أن القارئ للنصوص الشعرية الجاهلية الوفيرة يخلص إلى أن الشعراء الجاهليين ((لا يكادون يعبرون عن معنى ما تعبيراً لغوياً مباشراً، وإنما ينتقلون من تشبيه إلى استعارة إلى كناية لدرجة تحيل هذا الشعر إلى متحف للصور المجازية التي يدخل التشبيه خاصة في بنائها أكثر من أي وسيلة مجازية أخرى))(8)، ومن ثم يؤكد أنها خاصية من خاصية اللغة الشعرية في القصيدة الجاهلية، فاللغة الشعرية بعيدة عن الإنشائية والخطابية، وبمنأى عن التقرير والتعبير الأحادي الفج، وإنما هي قائمة على الإيحاء والتصوير، ومؤسسة على التعددية والاختلاف، الأمر الذي جعلها بموجب ذلك تصطنع الصور وتنتجها، بفضل كافة آليات التصوير الثلاث، الاستعارة والكناية وبخاصة التشبيه، باعتباره ((علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما واشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين

المقارنين))(9)، وليس من اللازم أن يتقاطع الطرفان في الهيكل المادي أو في العديد من القواسم الحسية.

إن ذلك بقدر ما فيه من الحقيقة والصواب إلا أنه حكم لا يمكن إسقاطه على كافة النصوص الشعرية الجاهلية، فالمعروف أن أي عصر أدبي مهما كان ثرياً في إنتاجه، ورائقاً في إبداعه، وأن أي نص شعري ما توفر فيه قسط كبير من الشعرية وأناقة اللغة وتشبعها بالخيال، وأن أي شاعر ما توهجت قريحته الشعرية لا يكاد يخلو إبداعه من لغة مباشرة ومن تعبير تقريري، ولعل وقفة قصيرة عند شعر زهير أو طرفة بن العبد أو الخنساء أو آخر يكشف لنا ذلك بوضوح، فما كان التعبير المباشر عيباً في نص ما، إذا كان صاحبه مقتدراً على تنشيط خياله ونسج الصور، وحبك المشاهد وعرض الوقائع والمناظر عرضاً يجعل من اللغة الشعرية تقفز وتتجرد من معجميتها، لتصطبغ بحياة ثانية وثالثة تثير وتسحر، كلما قرئت وتلقيت في عصرها والعصور التالية لها.

بعد ذلك يرى إبراهيم عبد الرحمن محمد أن الصور في الشعر الجاهلي نوعان: الأولى الصور الجزئية المتنوعة وفيها يعمل الشاعر على بنائها في أغلب الأحيان على عنصر التشبيه، وهي حاضرة حضوراً قوياً في النصوص الشعرية الجاهلية، ليعبر من خلال هذا الحشد من الصور التشبيهية عن معنى بعينه يتكرر في أبيات هذا الجزء أو ذاك من أجزاء القصيدة ويرد هذا النوع من الصور التشبيهية ويتراكم في تلك الأغراض التقليدية التي يتألف منها بناء القصيدة الجاهلية، وهي الوقوف على الأطلال والغزل ووصف الناقة والرحلة، كما أنه يغلب على نصوص الشعر القديمة على نحو ما نجد في شعر امرئ القيس وغيره من شعراء طبقته، من هذا التعريف ندرك أن الصورة المسماة بالجزئية مبنية على التشبيه، وهي ذات حضور قوي في النصوص، تتكرر بين الفنية والأخرى، ((وقد تتلاحق التشبيهات فيه تلاحقاً كأنما يريد الشاعر ألا يتوقف عند غاية))(10)، ومن ثم توظف التشبيهات من قبل الشاعر لتجسد ما يجول في ذهنه من معان، وهذا النوع من الصور يتواجد بكثرة في الأغراض التقليدية، وكذا النصوص الشعرية القديمة.

النص الوارد حول الصورة الجزئية لا يجعلنا نفقه كثيراً ماهيتها ؛ إذ قد يعرض الشاعر صورة جزئية ، وفي الوقت عينه يمكن اعتبارها مركبة ، سواء بمفهوم البلاغيين حين يتعرضون للتفصيل في وجه التشبيه المتعلق بالتشبيه التمثيلي ، ومن جهة ثانية فإن البناء التشبيهي ليس حكراً على هذا النوع من الصور ؛ إذ نلفي التشبيه موجوداً في كافة أنواع الصور ، ومن جهة ثالثة نعلم جيداً أن التشبيه باعتباره آلية متميزة من آليات الكتابة تقتضيه الدواعي الثلاثة المرتبطة بالشاعر "الناص" ، القصيدة الشعرية "النص" ، والمتلقي للنص بالقراءة ؛ إذ عندما نراجع الغايات المختلفة ، والدلالات المتنوعة الناجمة من وراء استعمال آلية التشبيه ، فإننا لا نجدها محصورة في الجانب الذهني لتجسيد المعنى ، وإنما لها ارتباطات جمة بالجوانب الأخرى العاطفية والإيقاعية والجمالية ، وكذا الزمان والمكان والبيئة السياسية والاجتماعية والطبيعية.

بعد هذا التقديم للصورة الشعرية "الجزئية" من قبل إبراهيم عبد الرحمن محمد ، ودون عرضه لنصوص شعرية جاهلية ، ومقاربة جمالية للصورة الجزئية فيها ليثبت معناها وتواجدها في ذهن المتلقي ومخيلته ، ينتقل إلى رصد أحكام جازمة سابقة لأوانها حول توظيف الشاعر الجاهلي لهذا النوع من الصور ، إذ يرى إبراهيم عبد الرحمن محمد أنه على الرغم من ارتكاز الشعراء الجاهليين وحرصهم على حشد أكبر عدد ممكن من الصور التشبيهية المختلفة ، من أجل إيصال المعنى الواحد ؛ إلا أن ذلك ((كانت له جوانبه السلبية المتمثلة في انصراف الشعراء إلى الوصف الخارجي الذي يعنى بتسجيل لحظات سريعة غير ممتدة في سياق المعنى أو الحدث الذي يعرض له الشاعر ، واعتمادهم على المبالغة والتكرار اللذين خلقا من هذه الصورة التشبيهية صوراً مثالية ونمطية تنتقل من قصيدة إلى أخرى ، ومن شاعر إلى آخر... اختلطت على أيديهم عناصر الصورة اختلاطاً تلاشت فيه الحواس بين أطرافها المختلفة))(11) وهو نص فيه من الأحكام الجاهزة المتسمة بالجزم لما تتضمن من آراء ومواقف مسبقة لم تسند بشواهد نصية يأتي بعدها الحكم النقدي كخلاصة ونتيجة منطقية للدراسة ، إذ فضلاً عن افتقاده للموضوعية والتأسيس وافتقاره للدقة والوضوح فإنه يجعل من

الناقد في نظر المتلقي قارئاً غير منهجي، ومتسرعاً في إصدار الأحكام، ونصوصه النقدية هي إلى الإرسال الحر والانطباعية أقرب منها إلى النظرة المنهجية الواصفة المتأنية التي تسوق المعطيات والدراسات قبل إصدار الأحكام، ومن ناحية ثانية فإن مثل هذه الأحكام النقدية تذهب لا محالة بعنصر المفاجأة والتشويق الذي يجب أن ينتظره القارئ من حين لآخر وهو يتملى المتن النقدي ويتلقاه، وكأن عبد الرحمن إبراهيم محمد وهو يسوق هذه الأحكام يدعو بطريقة غير مباشرة المتلقي إلى عدم متابعة ما يعقبه من دراسة وتحليل، ومن ناحية أخرى فإنه يحتوي توجيهاً متعسفاً للقارئ إلى تبني الأحكام دون النظر في المبررات والأسباب، وتحويل عنيف غير معلن للمتلقي في الابتعاد عن المنهجية في الممارسة، والتذوق المنظم والمتابعة الرتبة في التلقي. أليس من حق النص النقدي أن يحتوي بدوره على عنصر التشويق ودفع المتلقي بذكاء وفطانة إلى متابعة النص إلى نهايته مثل النصوص الأخرى سواء أكانت شعرية أم نثرية؟.

بعد هذا التعريف للصورة الشعرية، وتقديم طائفة من الملاحظات والأحكام المسبقة حولها، يقدم إبراهيم عبد الرحمن بين يدي المتلقي نماذج تطبيقية من النصوص الشعرية الجاهلية، وذلك للتدليل على صواب استنتاجاته وسداد ملاحظاته وقوام الآراء التي ساقها من قبل؛ إذاً فالنصوص الشعرية الجاهلية المساقة في هذا القسم هي تابعة للقسم النظري السالف حول الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي من وجهة القراءة الجمالية.

ركز إبراهيم عبد الرحمن منذ البداية في الجانب التطبيقي على صورة الأطلال، حيث يرى أنها تشكل ((محطات العذاب الكبرى في حياة الشاعر، هذه المحطات الكبرى من الأطلال هي التي تحقق له الهجرة الواعية التي تربط الحلم بالواقع، وتمنع الشاعر من الجنون الفعلي، لأنها تجعله يدرك أن الصور الفنية هي التي تشعره أنه لا يستطيع أن يقفز في الهواء))(12). لقد ساق صورة الطلل عسى أن يكون مسوغاً للأفكار المعروضة حول الصورة الجزئية هذه التشكيلات الطللية التي عادة ما تستوقف المتلقي في مقدمات القصائد، وهي ((من أقدم صور الشعر الجاهلي التي خرجت منها الصورة الأخرى التي تؤلف

أغراض القصيدة الجاهلية المعروفة من الغزل ووصف الظعائن والرحلة وما يتصل بها من حيوان ونبات))(13)، هذا إلى جانب تعبيرها عن الحالة النفسية للشاعر واقتدارها على نقل الأفكار والعواطف ومختلف أنواع الصراعات بصدق وحرارة، ((وهذا هو مقياسها الأصيل وكل ما نصفها به من جمال وروعة وقوة إنما مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب.. تصويراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد))(14)، فضلاً عن إثباته أنها من أقدم الصور، وأنها الأصل والأساس الذي تفرعت وتولدت عنه فروع التصوير المختلفة في مختلف القضايا والمشاهد، وهذا كله يؤكد أنها صورة تطورت وتكاملت في شعر ثلاثة من الشعراء المتقدمين الذين تركت صورهم في جانبيها الفني والموضوعي طرقها إلى شعر غيرهم من شعراء الجاهلية اللاحقين وهم امرؤ القيس وعبيد بن الأبرص وطرفة بن العبد.

نلحظ في مضمون النصين السالفين مواقف حكمية صريحة وكبيرة في الوقت ذاته، هذه المواقف يمكن تلخيصها فيما يأتي:

- اعتبار صورة الطلل أقدم صورة في الشعر الجاهلي.

- صورة الطلل هي الصورة الأصل والأساس الذي تفرعت منه سائر الصور الأخرى المكونة لعناصر الصورة في الشعر الجاهلي.

- تطويرها كان من قبل الشعراء الثلاثة: امرؤ القيس، عبيد وطرفة.

- هيكل الصورة وملامحها لم تكتمل ولم تتضح على يد واحد بل تحقق لها ذلك على أيدي الشعراء الثلاثة.

إن القول بقدم صورة على أخرى في شعر شاعر ما أو شعراء قياساً بالنسبة لآخرين أمر من الصعوبة والعسر بمكان، بخاصة إذا استحضرنا قصة ذهاب الكثير من الشعر الجاهلي، وما حل به من نحل وانتحال، أما الإلحاح على أن صورة الطلل هي الأصل وما عداها هو الفرع التابع لها، فإنه أمر يقتضي مراجعة دقيقة لتاريخ الشعر الجاهلي، وتحقيق علمي موضوعي لكافة نصوصه، إلى جانب عرض كافة النصوص التي يزعم أنها الأصل من جهة، واستحضار

النصوص التي يدعي أنها الفرع يمكن إدراجها في قضية السرقات الشعرية بكافة مستوياتها المضمونية والشكلية مع استحضار ما اكتنف هذه القضية النقدية من أحوال وتقلبات جعلتها قلما تصطبغ بالموضوعية وروح العدل والإنصاف.

أما قضية تطور الصورة الشعرية الجاهلية فإنه إشكال آخر يبعث على النظر في مفهوم التطور قياساً إلى ماذا؟، أهو تطور من حيث الموضوع، أو المضمون، أو الشكل؟ ضف إلى ذلك أن هذا الإشكال مرتبط من جهة أخرى بمسألة السرقات والتأثير والتأثر. أما القول بتكامل الصورة عند الشعراء الثلاثة، هو حكم آخر لا ينبغي أن يساق إلا إذا استند في ذلك إلى نصوص كثيرة للشعراء الثلاثة، مع توضيح دور كل واحد في هذا التكامل قوة وجمالاً وموضوعاً وتأثيراً. من هنا يمكن اعتبار هذه المواقف ورطة نقدية كبيرة، بخاصة وأنها اقترنت بمتن شعري ما زال القول فيه لم ينقطع ولم يكتمل بعد.

مطلع معلقة امرئ القيس أول نص شعري ساقه إبراهيم عبد الرحمن محمد في قسمه التطبيقي، حيث يرى أن هذا المطلع يرسم فيه امرؤ القيس ((صورة فريدة للطلل يحرص فيها على أن يقيم تقابلا بين الماضي والحاضر، وبين الحياة والموت في لحظة شعرية قصيرة يختزل فيها الزمن اختزالاً في صورة جزئية يثبتها من التشبيه الذي يستمد عناصره المختلفة من البيئة المادية والطبيعية من حوله))(15). هذا النص ساقه إبراهيم عبد الرحمن محمد قبل إيراد الأبيات الشعرية الثمانية من معلقة امرئ القيس، وإذا تأملنا فيه ملياً وجدناه خلاصة مسبقة لما تضمنه النص الشعري من حيث مقابلته بين ثنائيات الحياة والموت، وكذا الحاضر والماضي، وكذا صفة الاختزال التي اتسم بها النص الشعري من جهة قصر اللحظة الشعرية، وكثافة الفكر والشعور من جهة أخرى، إلى جانب استكشافه للعناصر التي كونتها الصورة الجزئية التي احتضنها النص في عنصر التشبيه المؤلف من البيئة المعاشة والمحيط اليومي، وهذا يؤكد لنا أن الشاعر امرأ القيس ((يعنى بالتصوير في شعره كأن التصوير غاية في نفسه، فالأفكار تتلاحق في صفوف من التشبيهات حتى يستتم هذا الفن من التصوير وكأنما القصائد برود يمانية، فيها ألوان ونقوش ورسوم على صور أشكال كثيرة))(16)، كلها إثارة

وإغراء، وإذا دققنا النظر فيما أورده إبراهيم عبد الرحمن محمد بعد النص الشعري، من أن امرأ القيس في مقدمته الطللية تلك إنما يمضي في اختزال الزمن في لحظات متنوعة، فيقابل بين صور الخراب ومظاهر الحياة في الطلل، وبين الجفاف النفسي والخصب العاطفي، وبين ذكريات الماضي ومأساة الواقع في صور يشخص بها هذه الذكريات وكأنه يعايشها من خلال الرياح والأمطار والظباء والنظام والرحيل والبكاء، نجد أنها مقاربة لمضامين المقدمة الطللية دون الالتفات إلى جوانبها الجمالية.

إننا نلفي تكراراً في حديثه عن مسائل المقابلة بين الثنائيات والاختزال لعنصر الزمن واستمداد عناصر الصورة الجزئية من مظاهر الطبيعة "الرياح ـ الأمطار ـ الحيوان"، ومن الواقع اليومي المعيش "الرحيل ـ الحزن ـ البكاء"، ويبقى النص الشعري مغيباً بين هذا وذاك، وبذلك نلاحظ أن مقاربة إبراهيم عبد الرحمن محمد اتسمت بالانطباعية التي طلت على النص الشعري الجاهلي من بعيد، ولم تتمكن ولو لحظة من حسن ملامسة الإبداع الشعري في تيهه الفني وجلاله السحري، ومن ثم لم تقدم للشعر الجاهلي شيئاً، وليتها وقفت عند هذا الحد، بل نلاحظ أنها قد أساءت له من حيث إنها أسكتت كل صرخاته الجمالية، وأوقفت خطواته التصويرية، وأخمدت نيرانه اللغوية والإيقاعية.

يبدأ النص الثاني الذي عرضه إبراهيم عبد الرحمن محمد بقوله "ألا رب يوم لك منهن صالح" وعدد أبيات هذا النص المقتطف من المعلقة ستة عشر بيتاً. حيث مهد لمقاربة الصورة الجزئية في هذا النص بحديث عام، يتعلق بإلحاح امرئ القيس في تقديم ذكرياته العاطفية في المعلقة وفي أشعاره الأخرى على تعيين الأماكن وتحديد الأسماء، وكأنه أراد لإحساسه النفسي أن يتقمص أزياء البيئة في كل ما يعرضه من أوصاف وما يصوره، لذلك تمثلت نفسه كل ألوان البيئة، ((والنفس التي تلد عواطف جميلة وأفكاراً حية ناضجة هي النفس المستيقظة، النفس الشاعرة، وما تلده هو الفن))(17)، الذي يظل خالداً، قابلاً للتلقي والقراءة في كل زمان ومكان لاحقين. وينتقل إبراهيم عبد الرحمن محمد بعد هذا إلى التنبيه على أن الشاعر ينشئ صوره بواسطة المقابلة بين المواقف

المختلفة، وهي صور حديثة يختزل فيها الشاعر لحظات لقائه بهذه المرأة أو تلك، دون الاعتماد في أكثر الأحيان على وسائل المجاز المألوفة في صوره الأخرى من التشبيه والاستعارة والكناية على نحو ما رأينا في صور الأطلال، وكما سوف نرى في وصفه لجمال المرأة التي يتغزل فيها ومن ذلك قوله، ثم يسوق بعد ذلك النص الشعري.

هذا الحكم يطلقه عامة ثم يبين أنه ينطبق على نص امرئ القيس المذكور سابقاً، ويتضمن إشارات عن خصائص هذا النص من مقابلة واختزال، إلا أن الملفت للانتباه أن إبراهيم عبد الرحمن محمد يذكر أن هذا النص لا يعتمد في إنشائه على وسائل الصور المألوفة بما فيها من تشبيه. والمثير في هذا الأمر ـ كذلك ـ أنه يعرض ذلك في أثناء سياق عرض نصوص شعرية جاهلية تنتمي ـ حسب رأيه ـ إلى الصور الجزئية المتكونة بالأساس من الصورة التشبيهية، وقد تكون مقاصد الشاعر من وراء ذلك أن يحقق لنصه التكثيف الدلالي، وصبغ الأسلوب بالتوسع في معانيه الإيحائية، وجعل المتلقي محافظاً على نشاط نفسي في تلقي النص، إذ إن ((للكلام غاية، ونشاط السامعين نهاية، وما فضل عن مقدار الاحتمال دعا إلى الاستثقال وصار سبباً للملال، فذلك هو الهذر والإسهاب والخطار، وهو معيب عند كل لبيب))(18)، يريد لأسلوبه الإثارة وربط القارئ بمعاني النص.

لنترك هذا الأمر حتى نعود إليه لاحقاً بعد متابعة التعليق النقدي وقراءته حول النص الشعري، حيث يوضح فيه إبراهيم عبد الرحمن أن الشاعر قدم نصه في شكل لوحات بنيت على السرعة والقصر، كما أنه قلل من الصور النمطية المؤسسة على التشبيه ووسائل المجاز الأخرى في تقديمه لذكرياته العاطفية، وذلك يرجع للاعتماد فيها على رواية الأحداث. وإن كان لا يتريث عندها كما قلنا، مما يجعل منها صوراً موجزة غير مبسوطة أو ممتدة، بعد هذا النص تبدو لنا بطريقة مكشوفة نمطية الدراسة النقدية، في تشابه وتكرار مضامينها، إلى جانب التناقض في بعض الأحيان مثلما أشرنا آنفاً، بحيث إذا كان مدار الدراسة عن الصورة الجزئية المبنية أساساً على عناصر واضحة ومن أهمها

الصورة التشبيهية المكررة، وعليه فما القيمة العلمية والمنهجية التي يكتسبها سوق النص إذا كان خالياً من هذا العنصر الأساس؟ من هنا يبدو أن التحكم في المنهج كان يفلت كل لحظة من إبراهيم عبد الرحمن محمد، الأمر الذي يجعل المتن النقدي مفتقراً للاتساق بين النظري والتطبيقي من جهة، ومفتقداً للانسجام بين النصوص المساقة من جهة ثانية.

يعرض إبراهيم عبد الرحمن محمد بعد النص الثاني نصوصاً ثلاثة أخرى للشاعر نفسه (19)، وفي أثناء قراءته لهذه النصوص نلفيه يتعامل معها غير التعامل المنهجي الذي ذكرناه، ينضاف إلى ذلك أن مقاربته للنصوص كانت مجرد ملامسة بعيدة عن المقاربة الموضوعية العميقة السابرة للأغوار، المستنطقة للمكنونات، المستنكهة للمستترات. فملامسته للنصوص تعتمد على منهجية ذكر الخلاصات والتركيز على الإشارات، من دون الاستناد على النصوص المدعمة والحجج المبرهنة.

ما استنتجناه في أغلب صفحات الفصل المخصص للصورة هو أن إبراهيم عبد الرحمن محمد كان همه منصباً بدرجة أولى على إبراز مكانة امرئ القيس وريادته في مختلف الجوانب الجمالية والموضوعية، وجدارته وقوته في التأثير في الشعراء الذين أتوا من بعده واحتذوا وقلدوا وأبدعوا في حدود الإتباع(20)، والغائب الأكبر هو المتابعة النقدية لما سطر في النظري، وقراءة النصوص في ضوء ذلك. هذا ما جعل المقاربة تعاني من نشاز منهجي واضح.

لا يفوتنا المقام دون التنويه بجهد إبراهيم عبد الرحمن محمد في عرض نصوص شعرية لشعراء جاهليين غير معروفين في أغلبهم وهم: المثقب العبدي ـ الحدرة ـ بشر بن أبي خازم ـ علام يماني ـ سلامة بن جندل إلى جانب عبيد بن الأبرص وطرفة بن العبد، إلا أن نصوص هؤلاء الشعراء عرضت في المعرض الذي أشرنا إليه سابقاً، كونهم متأثرين بامرئ القيس في تركيب الصورة الشعرية، وإن أبدعوا وطوروا ففي حدود الاحتذاء دون الخروج عن الأصل.

لما انتهى من دراسة الصورة الجزئية انتقل إلى مقاربة الصورة الكلية في القصيدة الجاهلية، وهي ((لوحات عامة تؤدي فيها هذه الصورة التشبيهية الجزئية وظيفة بنائية بعينها، إذ تتحول إلى لبنات في هذا البناء التصويري المتكامل، أو هذه اللوحة الممتدة على مساحة زمنية ومكانية واسعة؛ وهي لوحات يبنيها الشعراء عادة من خلال قص الأحداث وحكاية المواقف. وهو ما يعرف اصطلاحاً بصورة الحدث أو صورة الموقف))(21)، وهنا يمتزج الشعري بالقصصي، وهذا النوع من أسلوب التصوير يراه إبراهيم عبد الرحمن محمد حاضراً بقوة في شعر الطبقة المتأخرة من شعراء الجاهلية، مثل "النابغة الذبياني – الأعشى – أوس بن حجر – زهير بن أبي سلمى" وغيرهم، كما امتد هذا الجنس التصويري القصصي إلى بعض شعراء العصر الأموي من مثل "الأحوص – العرجي – عبد الله بن قيس الرقيات – عمر بن أبي ربيعة".

كما نجده يركز في مقام آخر على زهير بن أبي سلمى، ونفهم أن وراء هذا الاختيار طريقة الشاعر في التصوير التي تشكل تعقيداً فنياً تتداخل فيه خيوط الصورة بمكنوناتها القديمة والجديدة تداخلاً ينشئ فيها صوراً ذات صلات جديدة، ورموز تختزل في جنباتها المعاني اختزالاً مثيراً؛ وليس هذا بالغريب في أمر شاعر مثل زهير بن أبي سلمى الذي تلقى الموروث الشعري فأحسن استيعابه، ونهل من مختلف سماته الجمالية، وهو بهذا يختلف عن المفاهيم، وكذا النتائج المترتبة عنها التي أعطيت لمقولات التكلف والصنعة والتجويد والحوليات.

يقدم إبراهيم عبد الرحمن محمد بين يدي المتلقي في معرض حديثه عن الصورة الكلية عند زهير بن أبي سلمى نصاً في سبعة عشر بيتاً رواه المفضل الضبي، إذ يصف فيه الشاعر بقرة وحشية يماثل بها ناقته في خفتها، وقد اتخذ من مطاردة الصائدين وملاحقة الوحوش لها فرصة لرسم قوتها وتشخيص سرعتها، وكذا اقتدارها على حسن الهروب والانفلات من المخاطر المحدقة بها والشراك المحاقة من حولها.

بعدها يسوق النص الشعري حول البقرة الوحشية ، ويتساءل عن غاية زهير من وراء ذلك ، هل الغاية أن يجعل من وصف قوتها وسرعتها وسيلة لتصوير قوة ناقته وسرعتها التي يتخذ منها ، هي الأخرى صورة لنفسه يجسد عن طريقها هذه المواجهة الدائمة بينه وبين ظروف الحياة من حوله؟ هذا عن الغاية المضمونية وهي ذات بعدين ، بعد يتعلق بذاته والآخر يتعلق بالغير المرتبط بالذات.

منذ البداية ـ وقبل مقاربة النص والتطواف بين فضاءاته ـ نلفيه يشير أن آلية الوصف كانت هي الآلية المعتمدة في ظاهرة التصوير ، ومع ذلك فإن هذه المقطوعة على طولها لا تزدحم بهذا الحشد المتراكم من التشبيهات... لكنه يبنيها من خلال هذه النزعة القصصية التي تحكم قصيدته ، وتغلب عليها ، ومن ثم فالتصوير ((لا يكون دائماً بالمجاز والتشبيه وضروب التزويق اللفظي ، وإنما جماله في استعداده للنفاذ إلى النفس والوصول إلى القلب على أي صورة كان ذلك وفي أي ثوب يكون))(22) ، وهذا هو المعيار الأساسي في معرفة قدرة الآليات التصويرية على التأثير.

ثم يشرع بعد ذلك في خوض مغامرة الكشف عن مضامين النص الشعري ، وعن آليات التصوير المعتمدة في البناء ؛ إذ عمل تمشيطاً لكل النص الشعري ، ورصد مختلف الصور الكامنة فيه ، والمكونة لمواضيعه ومضامينه ، وتوضيح عناصرها الجزئية ، المعنوية منها والمادية ، كاشفاً عن الحضور القوي للصور الكلية بمختلف عناصرها التي سبق ذكرها في تعريفه النظري لها ، على الرغم من أن إبراهيم عبد الرحمن محمد اعترف بأنه نثر الأبيات الشعرية ، لكن ذلك لم يكن عن عجز وقصور ، وقد حرصنا على نثر هذه الأبيات لنبين هذا البناء العقلي أو المنطقي الذي يتكون من لوحة كبيرة أو صورة كلية كما قلنا ، هي صورة هذه البقرة القوية السريعة كما تتراءى لنا في هذه المواقف المختلفة ، الأمر المهم بالنسبة لنا لا يقف عند حدود الاعتراف بنثر الأبيات وإنما المهم أن إبراهيم عبد الرحمن محمد حرص على متابعة النص الشعري جزءاً جزءاً ، مما جعله يركز في قراءته ، ويستخرج الآليات التي قصدها ، ويحقق الغاية الكبرى التي من أجلها

ساق النص، مما يجعل المتلقي يحسن استقبال النص النقدي في كليته بفعل حضور الانسجام فيه، والتركيز، والمقصدية، والتأثير، والإقناع.

أما النص الثاني والأخير في إطار الصورة الكليه الذي تطرق إليه إبراهيم عبد الرحمن محمد فكان لزهير بن أبي سلمى أيضاً، وكان لا يتعدى الأبيات السبعة، يدور موضوعها حول الحرب وآثارها الماحقة: "وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم... إلى آخر: إلى مستو بل متوخم". وفي هذا النص بقي محافظاً على منهجية سليمة وهادفة، إلا أن الملاحظ أنه يصر إيما إصرار على تجلي هذه النزعة العقلية في صنعة زهير الشعرية في صفة أخرى هي نزوعه أحياناً إلى تأليف الصور التي كان يستمد مادتها من واقع حياته، ولكنه كان يؤلفها تأليفاً عقلياً غريباً تقطع ما بينها وبين هذه العناصر المادية التي تدخل في بنائها، وقوله بهيمنة النزعة العقلية على شعر زهير، وتأثيرها في إنتاج الصورة الكلية، يبدو أنه أمر موغل في التراث النقدي العربي قال به الجاحظ في صدد تبيين خصوصية مذهب زهير في الكتابة الشعرية، وشعراء آخرين ممن كانوا يعرفون بشعراء الصنعة والتجويد، إذ يؤكد أن ((من الشعراء من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كاملاً وزمناً طويلاً، يردد فيها نظره، ويحيل فيها عقله زماناً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره، إشفاقاً على أدبه، وإحرازاً لما خوله الله من نعمه...))(23)، ولم تكن النزعة العقلية مثلباً في شعره، بل كانت بادرة خير تدفعه إلى غاية فنية غالية، ((هي استغراق المعاني واستنفاذها، وهو يحقق هذه الغاية في أشعاره عن طريق نوعين من الصور. الأولى صورة كلية تنحل في استعارة إلى صورة جزئية عديدة تأخذ بالمعنى من جميع جوانبه وفي أبعاده المختلفة. والثاني طريق الصور الجزئية لهذه الجوانب المختلفة من المعنى وهي صور تتجمع وتتواصل لتكون في آخر الأمر هذه الصورة الكلية الجامعة))(24)، وفق هذه الرؤية الإيجابية للنزعة العقلية وباستحضار دائم ربط إبراهيم عبد الرحمن محمد بين التحليل الشعري للصورة وهذه النزعة.

من ثم نلاحظ أن الشاعر وهو يستحضر عقله في العمل الشعري ما كان ذلك ليفقد شعره سحره وجماليته الفنية وماءه، بل يثريه ويكسبه وعيا بالزمان

والمكان، وقدرة على إشاعة الحياة والحركة في اللغة، وتفنناً في تكوين الصورة واستخدام الطباق العقلي، وكذا تجريد المعنويات أحياناً في قضايا كلية حرصاً من الشاعر على أن يكون شعره ذا رسالة خالدة من خلال دعوته إلى السلم ونبذ الحرب.

كانت مقاربة إبراهيم عبد الرحمن محمد للصورة الكلية في شعر زهير ـ على الرغم من تناولها من خلال نصين فقط ـ تتسم بـ:

ـ الانسجام بين النظري والعمل التطبيقي رغم قلته.

ـ التركيز على النص من حيث عمق التحليل ودقة المقاربة والربط بالنظري.

ـ التبرير لمختلف الأحكام والآراء التي أوردها.

ـ الكشف عن جماليات النص الشعري رغم قدمه وجعله محل إثارة.

ـ الحرص على النظام المنهجي في تقديم النصوص وتناولها وتحليلها وربطها بالهدف العام من وراء إيرادها.

هذا كله على خلاف ما لاحظناه في القسم الذي خصصه لتناول الصورة الجزئية مركزاً على امرئ القيس، رغم كثرة النصوص التي أوردها والتي تتعدى العشرة.

يقسم مصطفى عبد الشافي الشوري الصورة في شعر الرثاء في العصر الجاهلي إلى ثلاثة أقسام أولها الوصف. وكان الباعث في إدراجه الوصف كشكل من أشكال التصوير يعود إلى أن الدارسين في جملتهم ـ إلا قليلاً ـ أخطؤوا في تحديد العلاقة بين الطبيعة والشعر الجاهلي، واتفقوا تقريباً على أن شاعرنا القديم لم يحسن التعامل مع الطبيعة، إلا أن الباحث في إنتاج العديد من الشعراء، رأى أن هؤلاء ربطوا أنفسهم تماماً بطبيعتهم ولم يفارقوها قط لا في أحزانهم ولا في أفراحهم، وحقيقة لم تظهر منهم عناية كبيرة إلى تعميق عاطفتهم عن طريقها، إلا أننا لا نعدم ما يدل على أن الطبيعة كانت هي محور تعبيرهم، ومن ثم كان عجيباً من نقادنا القدماء أن يقسموا شعر الأولين إلى أغراض يجعلون الوصف أحد تلك الأغراض، ويعنون وصف الطبيعة ناقة

كانت أو مطراً أو جبلاً أو أحد الوديان. فالوصف، فضلاً على كونه كان مظهراً من مظاهر الإعجاب والتقدير والانبهار إزاءها، ورمزاً للتجاوب مع مواطن الجمال ومواضع الحسن ومكامن الروعة والفتنة فيها، إلا أنه كان من جانب آخر تعبيراً عميقاً عن الاندماج والاستغراق، باعتباره مكاناً أوسع لبث الهموم، ونشر الشكاوى، وبسط الأحزان، وتعزية النفس، لما تكابده من آلام وجراح، ومن آمال ومطامح، ومن صراع واضطراب، ومن بحث عن الراحة. من هنا كان الارتباط قوياً والتواصل متيناً، فلا عجب بعد ذلك أن يكون وصف الطبيعة حاضراً في مختلف المواضع لتأدية مختلف الرسالات وإيصال ما قصد إليه من مضامين وإبلاغات.

اختار النص الأول في الوصف لأبي خراش الذي يبلغ أحد عشر بيتاً(25)، وهو نص يعرض فيه مصطفى عبد الشافي الشوري الفضاء الطبيعي الذي عاش فيه ذلك الحمار الوحشي قبل أن تنقض مخالب الموت الفتاكة به، وهو وصف مشحون باللمسات الواقعية.

أما النص الثاني فكان للخنساء(26)، وهو من خمسة أبيات، فقد أورده للتدليل على أن نتاج الخنساء اتسم بالاندماج الكامل بين نفس الشاعرة ووصف الطبيعة، إذ يمتزج فيه البكاء والحزن، بالإنسان والواقع الطبيعي الذي يثير في بعض أوجهه الحسرة والانكسار، وبعد أن أمعن النظر في المقطوعة الشعرية، ألفاها ((صورة كاملة واضحة المعالم بارزة السمات، لم يترك الشاعر جانباً من البيئة إلا رصده ووفاه حقه، سواء في ذلك الجانب الطبيعي أم الجانب النفسي... فالشمول في الوصف والتدقيق في رصد الجزئيات من أبرز صفات الشاعر القديم، حتى لكأنه كان يعتقد أنه عن هذه الطريق يكشف عن خبايا النفس الإنسانية))(27)، وإذا رحنا نتمعن في مختلف وسائل التعبير الفنية في الشعر الجاهلي من التشبيه والاستعارة والقص والوصف والمقدمة الطللية وغيرها مما يجعل من الشعر الجاهلي تشكيلاً فنياً مؤسساً في بعض جوانبه على الرمز ((لا يعبر فيه صاحبه عن مواقفه وأحاسيسه تعبيراً مباشراً، وإنما يتخذ من هذه

الوسائل الفنية المختلفة طريقاً أو قل وسيلة إلى هذه الرمزية الغالبة على شعر الجاهلية))(28)، ليضمنها ما شاء من المواقف والرؤى.

يمهد مصطفى عبد الشافي الشوري لنص زهير بن أبي سلمى بعرض الموضوع العام الذي يقدمه الشاعر للمتلقي، إذ يصف فيه بقرة وحشية يطاردها الصياد، وقد افترس السبع ولدها، استطاع أن يوفر كل أسباب الأسى، وأن يفتن في تعديد الألوان وتشكيل الحركات، ووصف العواطف أو الحالة النفسية من أجل تجسيم الفجيعة، وفي عرض الشاعر لقصة البقرة الوحشية نلفي الصراع أشد وأعمق فجيعة، فهو حيناً بين السباع وولد هذه البقرة الذي خلفته وحيداً، وأنفقت طرفاً من يومها ترعى حتى إذا اجتمع اللبن في ضرعها أيقظ في نفسها مشاعر الأمومة فسعت إليه ترضعه لو كان حياً فيرضع، لقد مزقته السباع، ولم تبق منه سوى قطع من الجلد، فراحت هذه البقرة تسوقها بأنفها كيما تشم، أو مفجوعة ببقايا ابنها القتيل، وهو حيناً آخر بين هذه البقرة والصيادين، وقلما تخلو قصة من هذه القصص من هذا الصراع المرير الذي يعيشه الشاعر الجاهلي كل لحظة، لكن يأبى إلا إسقاطه على الحيوانات وصراعها من أجل البقاء.

يتعرض بعد ذلك لما وصفه الشاعر في البقرة من خد وعين وقرن وأذن وأعضاء، وكذا حركتها الجسمية الظاهرة والحركة النفسية المصاحبة لها. أما النص الرابع والأخير الذي اختاره في معرض حديثه عن الوصف كشكل من أشكال الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، فهو للبيد بن ربيعة؛ إذ يرى أن الشاعر اهتم فيه ((برصد البقرة وهي تعدو، وتعالج بأرجلها الرمال تحفر فيها لتجد موضعاً مستقراً لحوافرها فتنهار الرمال وتتهدم الحفر، وفي كل هذه الأحوال تبدو البقرة خائفة حذرة وتخشى أن يباغتها الصياد فيرميها على غرة منها))(29)، على الرغم من تأكيد مصطفى عبد الشافي الشوري في تحليله السالف على الوصف المادي والحسي الذي أبدع فيه الشاعر الجاهلي، إلا أنه ينتقل نقلة فجائية دون مبررات قوية من النص، ليحمل المتلقي حملاً على أن الشاعر ـ في أثناء وصفه للبقرة ـ كان في الوقت ذاته منشغلاً بتشخيص الحالة النفسية، وكان الاعتناء بحالتها النفسية أكثر مما يعنى بوصف جسمها وأعضائها، جميلة هذه التخريجات وذات

بال كبير هذه التأويلات الباطنية، لو كانت مؤسسة من داخل النص ومبررة انطلاقاً من لغته وبنيته وأسلوبه، لكنها بافتقارها لذلك تصبح عبارة عن إسقاط مفاجئ، وتعسف مقيت يفقد الصلة بين النص والمتلقي من جهة، وبين المتلقي والمتن النقدي من جهة أخرى.

الوصف الرمزي هو القسم الثاني بعد الوصف في إطار رؤية مصطفى عبد الشافي الشوري للصورة الشعرية في شعر الرثاء الجاهلي، ويسمي هذا القسم في بعض المواضع الصورة الرمزية، والتمثيل الأيجوري على طريقة المحدثين، وهو عند الجاهليين معروف بالحكاية الوعظية أو المثل؛ وماهية ذلك قصة لا تذكر على سبيل التكرير والانعكاس، ما دامت ((الحقيقة في الفن والحقيقة في الطبيعة لا يمكن أن يكونا شيئاً واحداً، فليس النسيج الدقيق عملاً فنياً))(30)، وإنما تساق بسبب إيحاءاتها ودلالاتها التي يريد الشاعر أن يشير إليها، نظراً لتقاطعها مع أمور وجودية وعاطفية يعيشها في الواقع الرثائي الشعري، ولم يكن غريباً في العصر الجاهلي أن يلجأ الشعراء إلى حكايات الحيوانات، يستحضرون بها بعض حوادث الموت ومباغتات القدر، ويبدو لنا أن صورة الحيوان التي تدور في شعر الرثاء بقصة أو حكاية تمثل دائماً حيواناً آمناً يعيش حياته في خصب ونماء، ويسعى لرزقه ثم يأتي إليه الموت من حيث لا يحتسب، وبموت هذا الحيوان تظهر العظة والعبرة؛ إذ يعرض الشاعر من خلال القصة تجربته الفردية التي يكابدها، مع المحافظة على بعض سمات المعمارية السردية، بواسطة استخدام عنصر الحوار وتنامي الحدث وشمول التفاصيل المتماسكة، ومن ثم يمكن التأكيد أن السرد أو الوصف الرمزي لا يذكر لذاته، وإنما يساق لبث المرموزات والإيحاءات بدلالات غير الدلالات التي ينطق بها النص ظاهراً، دلالات تصور صراع الإنسان بين البقاء والفناء، وتعكس الحيرة في التعامل مع القدر في السراء والضراء، إنها رغبة الشاعر القاصدة إلى إخراج الفكرة من ثوب التجريد إلى التشخيص الناطق، وإلى صياغة المعنوي غير المحسوس في قالب مجسد مدرك ملموس، وكأنه واقع مشهود وماثل حي.

يؤكد مصطفى عبد الشافي الشوري عن طريق النصوص العديدة التي يستشهد بها أن الشاعر يختار الثور رمزاً للإرادة والمواجهة، ويختار الحمر الوحشية رمزاً للقدرة على النجاة بالحذر والفرار، ويمثل بصراع الوعل المعتصم بأعالي الجبال فواجع الحياة ومآسيها، إذ يتسلل الموت إلى الأحياء الغافلين فيقتنص حياتهم أو يفجعهم في أعزائهم، فوراء كل رمز مرموزات ذات صلة وطيدة بواقع الجاهلي وفكره وعاطفته وآلامه وآماله، وتأرجحه بين اليأس والرجاء، وتأرجحه الدائم بين أنياب الصراع من أجل العيش والبقاء.

إن الرمز قوي الحضور في التصوير الشعري الجاهلي، وليؤكد ذلك يورد نصاً لأبي ذؤيب يرصد فيه الصراع بين الرغبة في الحياة، والرهبة من الموت في عالمٍ صعب وشاق مثل عالم الصحراء المعنت، إلا أنه يشكل في صورة الثور شكلاً فريداً مميزاً من أشكال الصراع، وهكذا يبدو أن الرمز الذي ((يؤدي وظيفة نفطن إليها، ونعترف بها، يشخص خبرة عامة يتردد صداها من ضميره إلى ضميرنا أثناء أزمان متطاولة ولن يقوى على ذلك ما لم يرتفع على ما هو شخصي أو موضوعي، ويصبح عاملاً من عوامل الاتصال الناجحة))(31) التي لها قوة وفعالية الأداء الجمالي المتميز.

يشير مصطفى عبد الشافي الشوري قبل إيراد النص مقدماً نظرة عامة لمضمون النص، وأن الثور في النص الشعري كائن مغترب متفرد قلق، يجد الوحشة في ظلمة الليل وهبوب الريح ووقع المطر، وهو في تلك اللحظات التي يعده فيها الشاعر لخوض معركة الحياة والموت، بعيداً عن قطيعه وحيداً؛ وهكذا يكشف مصطفى عبد الشافي الشوري للقارئ قبل تلقيه النص كل الأبعاد الدلالية التي يرمي إليها من وراء الرمز، لقد جاء الوصف الرمزي في قصة الثور للتعبير عن اغتراب الشاعر وإحساسه بالوحدة وشعوره بالقلق، وكل الطبيعة ضده تواجهه بعنف الليل والريح والمطر، كما جاءت لتعبر عن الاستنفار الدائم الذي يعيشه الشاعر في واقعه، مما يبعده عن كل سكينة وراحة، وينأى به عن كل هدوء وطمأنينة.

بعد إيراده للنص يكتفي مصطفى عبد الشافي الشوري مكرراً بما مهد له به من أن التصوير يتضمن في سياقه ولغته معاني الوحدة والقلق والاغتراب والخوف مثل "أقرته ـ شغف الكلاب فؤاده ـ يفزع ـ يرمي بعينيه الغيوب". ويبقى التحليل للنص غائباً ما عدا الإشارات الخفيفة التي يغيب عنها الاستقصاء المستوفى لعناصر التصوير المركبة لهذا الوصف في القصة الرمزية.

من أهم النصوص التي أوردها مصطفى عبد الشافي الشوري إلى جانب نص أبي ذؤيب قصيدة تعزية لعبيد بن الأبرص(32):

كَأَنَّهَا لِقْوَةٌ طَلُوبُ	تَحْزَنُ في وَكْرِهَا القُلُوبُ
بَاتَتْ عَلَى إِرَمٍ عَذُوباً	كَأَنَّهَا شَيْخَةٌ رَقُوبُ
فَأَصْبَحَتْ في غَدَاةٍ قِرَّةٍ	يَسْقُطُ عَنْ رِيشِهَا الضَّرِيبُ
فَأَبْصَرَتْ ثَعْلَباً مِنْ سَاعَةٍ	وَدُونَهُ سَبْسَبٌ جَدِيبُ
فَنَفَضَتْ رِيشَهَا وَانْتَفَضَتْ	وَهِيَ مِنْ نَهْضَةٍ قَرِيبُ
يَدُبُّ مِنْ حِسِّهَا دَبِيباً	وَالعَيْنُ حِمْلَاقُهَا مَقْلُوبُ

محور الرمز فيها طير العقاب الذي يحاول الانقضاض على طير من جهة، وفي الوقت ذاته يحاول طير أقوى منه الفتك به، وتنمو الأحداث إلى النهاية؛ ((إنها قصة رمزية أو مجاز يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر، إذ المسألة ليست عقاباً تحاول افتراس ثعلب، بل المسألة وراء الصورة القولية المحسوسة، وهي إيقاعات الشعر وتكوينات ألفاظه، فكرة الحياة بشقيها العادي والمأساوي وبطرفيها الإنساني والبهيمي وكلاهما بين يدي قدر يلهمهما بالموت في كل عناصر الموجودات، بل كذلك في الكائن نفسه))(33)، هذه المقاربة أو غيرها لنصوص أخرى، سواء التي سبق ذكرها فيما يتعلق بالحديث عن الوصف أو هذه الخاصة بالرمزي نلفيها موسومة بعدة ملاحظات نذكر منها:

ـ افتقاد النص النقدي للتحليل العميق للصورة في النص.

ـ إبراز الرموز وفك سننها قبل التعرض للنص بالتحليل الذي ينعكس سلباً على عملية التلقي.

ـ تأويل المرموزات ورصد الدلالات الحقيقية للرموز غير مؤسس على قرائن نصية مباشرة تساعد التأويل وتجعله محتملاً متوقعاً.

ـ القول بما تضمنته النصوص التي عرضها بأنها قصص رمزية أمر يحتاج إلى مراجعة وتأن في الحكم، فلئن كانت هذه النصوص تتقاطع مع القصة في العنصر أو العنصرين على الأكثر، فهي تفتقد لأهم عناصر السرد المكونة للقصة الشعرية.

ـ تذكرنا عملية التأويل التي باشرها مصطفى عبد الشافي الشوري بما قام به مصطفى ناصف في مؤلفه "دراسة الأدب العربي"، إلا أن مصطفى عبد الشافي الشوري يسهب في الحديث عن الصورة الشعرية ممثلة في الوصف الرمزي أما مصطفى ناصف فيستعمله لإثبات الوحدة في النص الجاهلي.

لقد أفرد القسم الثالث من أنواع الصورة الشعرية في شعر الرثاء الجاهلي للصورة البيانية، وذلك بعد الوصف الرمزي في البداية؛ بحيث يشير إلى طبيعة الصورة البيانية واتسامها بالحسية واصطباغها بالمادية، فهي لا تتعدى دائرة المدركات المجسمة والمشبهة من الواقع للعيان، وبعد ذلك ينتقل إلى مسألة جمالية تتمحور حول أن الصورة البيانية في شعر الرثاء لم تكن قيمتها منحصرة في الإثارة الفنية والدفع الجمالي والبراعة في الوصف، وإنما كانت إلى جانب ذلك مغمورة بالقيم الإنسانية والاجتماعية، ومفعمة بقوة الصدق وحرارة العاطفة، ويمثل لذلك بقول الخنساء (34):

وأَبْكيهِ للخَيلِ تحتَ النَّقْعِ عابِسَةً ... كأنَّ أكْتافَهَا عُلَّتْ بجِرْبالِ
يَذُودُها عنْ حِمامِ الموتِ ذَائِدَةً ... كاللَّيثِ يحمي عَريناً دونَ أشْبَالِ

ففي هذا النص وأمثاله ((لا نجد المجاز البياني فقط وإنما أيضاً الصورة العاطفية المؤثرة))(35)، بما يتوافر فيها من قيم عاطفية عالية وأخلاق اجتماعية وإنسانية سامية، وصدق في التجربة الشعورية وحرارة ودفء في الوجدان، من

هذه الوجهة نوافق مصطفى عبد الشافي الشوري تماماً، إلا أنه من الوجهة العلمية البلاغية لا نوافقه باعتبار أن هذا النص الشعري يحتوي على عدة صور بيانية مختلفة نذكر منها:

الاستعارة المكنية في صدر البيت الأول "الخيل... عابسة" وهي من هذه الناحية مجاز. والتشبيه التمثيلي في عجز البيت الأول "كأن أكتافها علت بجربال". والتشبيه التمثيلي الثاني في عجز البيت الثاني "كالليث يحمي عريناً دون أشبال".

لم يَسُق مصطفى عبد الشافي الشوري أي دليل يمكنه من اعتبار الصورتين الثانية والثالثة مجازاً، والالتزام بالمصطلحات البيانية مطلوب، بخاصة وأنه وسم هذا القسم من الصورة بالصور البيانية، أم أنه يعتبر كافة الصور البيانية مجازاً بما فيها التشبيه عندما تحدث عن طبيعة التشبيه الوارد في بيت لمتمم بن نويرة، وأنه إزاء تشبيه لا غلو ولا تعقيد، وهذا أمر إن اعتبر تصرفاً إيجابياً فهو ليس كذلك، باعتبار ضرورة الوفاء للعنوان، وإن كان الأمر تحديثاً على طريقة الحداثيين فهو غير مستساغ.

يحتل الحديث عن التشبيه حيزاً معتبراً، إذ أوضح مصطفى عبد الشافي الشوري من خلال العديد من المقطوعات أن التشبيهات في شعر الرثاء وردت واضحة قريبة المأخذ، لا يجد الشاعر عنتاً في توظيفها ولا يجد القارئ عنتاً كذلك في رصدها وتذوقها، وكذا عالجت باعتدال دون مبالغة أو إسراف أو غموض أو تعقيد لفظي أو معنوي، ومن النصوص التي ساقها في هذا الإطار نص للبيد بن ربيعة (36):

وَمَا المَرْءُ إلاَّ كَالشِّهابِ وَضَوئِهِ   يَحُورُ رَمَاداً بَعْدَ إِذْ هُوَ سَاطِعُ

إلى جانب مقطوعات أخرى لعدي بن زيد وعمرو بن قميئة والنابغة الجعدي، فكل ما حوته النصوص، وكل ما فيها من صور إنما هي صور فناء وليست صور بناء، ومع ذلك نرى ـ في ساعات الحزن المطبق ـ أن الشاعر يجب أن يستجمع أسباب الحياة والموت معاً لأنهما محور شعر الرثاء، الذي في ظاهره فقط حسرة على الموت، لكن في باطنه رغبة وانحراف نحو البقاء وطول العيش.

أما الاستعارة وبصفتها ركيزة أساسية في الصور البيانية فقد خصها مصطفى عبد الشافي الشوري بالعديد من الملاحظات المستخلصة من قراءات الشاعر لشعر الرثاء الجاهلي منها: الحضور المركز، التكثيف الهادف، الإثارة للعقل والعواطف، تحويلها في العديد من المواطن إلى رموز مختلفة ذات صلة بالحياة الطبيعية والاجتماعية والأخلاقية.

لم يسق مصطفى عبد الشافي الشوري ملاحظاته واستنتاجاته السالفة بنصوص من الشعر الجاهلي تجعلها حقيقة واقعة وملاحظات مستنبطة من ملموس، اللهم إلا ثلاثة نصوص فقط لم يحلل إلا واحداً منها وهي لكعب الغنوي إذ يقول فيها (37):

حَلِيفُ النَّدَى يَدعُو النَّدَى فَيُجِيبُهُ   سَرِيعاً وَيَدْعُوهُ النَّدَى فَيُجِيبُ

بِبِيْتِ النَّدَى يَا أُمَّ عَمرو ضَجِيعهُ   إِذَا لَمْ يَكُنْ في المَنقِبَاتِ حَلُوبُ

ما التفت إليه مصطفى عبد الشافي الشوري هو الإشارة دون تحليل وتبيين إلى وجود الاستعارة وكذا رد العجز على الصدر ومحاولة الوقوف عند دلالات لفظة "ضجيعه"، إلا أن مصطفى عبد الشافي الشوري لم يلتفت إلى الأنساق المختلفة التي قدمت فيها الصورة الاستعارية المختلفة مثل: التكرار للفظة الندى "أربع مرات"، التقديم والتأخير في أسلوب النداء في صدر البيت الثاني، التشكيلات الصرفية ممثلة في الأسماء المشتقات "حليف ـ سريعاً ـ ضجيعه ـ حلوب، وغلبة الأفعال المضارعة على النص "ست مرات": يدعو ـ يجيب ـ يدعو ـ يجيب ـ يبيت ـ يكن. وهذه الظواهر اللغوية والأسلوبية كان لها بالغ الأثر في رسم معالم الاستعارات، وصياغة دلالاتها وتشكيل فاعليتها وإثارتها وآثارها.

بعد الحديث عن التشبيهات والاستعارات ينتقل مصطفى عبد الشافي الشوري إلى الكنايات، ومنذ الاستهلال يذكر أن ((هناك مجازات أخرى كثيرة في هذا المجال بعضها كنايات))(38)، إن هذا التقرير فيه شيء من الغموض الكناية ضرب من المجاز، على حين أن المجاز وإن كانت له علاقة بالتشبيه والاستعارة

فما علاقته بالكناية، إذ المعلوم أن قابلية الكناية لازدواجية الدلالات الظاهرة والباطنة، القريبة والبعيدة ينأى بها أن تتعلق مع المجاز، وهذا معلوم في علم البيان وفي مبحث الكناية بمختلف أنواعها.

يكتفي مصطفى عبد الشافي الشوري في حديثه عن الكناية في شعر الرثاء الجاهلي بتقديم ثلاثة أبيات شعرية للنابغة وكعب الغنوي وبيت الخنساء الشهير(39):

طَـويلُ الـنَّجادِ رَفيعُ العِمادِ   وَلَـيْسَ بِـوَغْدٍ وَلاَ زُمَّـلِ

ثم يعلق مصطفى الشافي الشوري عليها في الأخير مجملة، وأن كلها بماديتها أو بعناصرها الملموسة المحسوسة تكشف بطريقة أو بأكثر عن جوانب أخرى لهذا المجتمع الذي يؤمن بقيمة البطل المعجز، أو الإنسان المؤله أو بالكائن الخارق، فما شغل باله في الكنايات كونها تحمل دلالات فكرية واجتماعية دون تفصيل ودون الاعتماد على النصوص.

نلاحظ في الأخير على مصطفى عبد الشافي الشوري في المقاربة التي خصصها للصور البيانية في شعر الرثاء الجاهلي، أن همّه انصب على رصد الصور وتقديمها، وعدم الاعتناء بالمصطلحات البيانية والخلط فيما بينها، كما نلاحظ التعميم في بعض المقاربات للنصوص الشعرية، الأمر الذي حول بعض المقاربات إلى انطباعات وآراء، وأن المقاربة للنص الشعري اكتسبت في أغلب الأحيان طابع الفكرة الإجمالية والملخص العام، مع عدم الاهتمام بجمالية الصورة البيانية، والانكباب على رصد ما تضمنته من قيم وأفكار، وغياب الاهتمام باللغة الشعرية بمختلف مستوياتها، باعتبارها عنصراً جوهرياً في صنع الصورة داخل النص الشعري الجاهلي، مما جعله يقع في حشد عدد وافر من الاستنتاجات والملاحظات من نصوص غائبة.

إلى جانب القراءات السالفة وعملها الدؤوب في رصد معالم الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي كله أو جزء منه، نجد كذلك إسهاماً آخر لعبد الحليم حفني، مع العلم أن المتن الشعري الذي كان موضوع بحثه لم يكن الشعر الجاهلي برمته، وإنما كان شعر الصعاليك فقط؛ إلا أن حديثه عن الصورة

الشعرية لدى الصعاليك لم يخصص له فصلاً أو مبحثاً أو عنصراً خاصاً به، وإنما أورده مبثوثاً بين ثنايا المقاربة، موزعاً ضمن العديد من فصوله ومباحثه. وبين هذا وذلك تطرق عبد الحليم حفني إلى نقاط عديدة تتعلق بطريقة الصعاليك في سوق قضاياهم ومشاغلهم بالاعتماد على آليات عدة ومنها الصورة.

لم تكن هذه النقاط مرتبة وفق ما سنبسط الحديث فيه، وإنما بعد أن جمعنا أجزاءها ولممنا أطرافها من هنا وهناك، وحصرناها في وقفات ثم رتبناها ونظمناها نذكر منها:

أولاً: إذا كان الكثير من الشعراء يميلون في صياغة تصويرهم للقضايا الواقعية المختلفة على أساس الخيال، فإن الشعراء ((الصعاليك لا يتعدون في تشبيهاتهم وحتى في خيالهم الصور الواقعية البحتة، بمعنى أنهم حينما يريدون تشبيه شيء واقعي لا يشبهونه بشيء خيالي وإنما يشبهونه بشيء واقعي أيضاً))(40)، وحتى يؤكد عبد الحليم حفني رأيه يورد عدة نصوص شعرية متنوعة المواضع منها قول الشاعر أبي خراش(41):

لَعَلَّكَ نَافِعِي يَا عُرْوَ يَوْماً ... إِذَا جَاوَزْتَ مِنْ تَحْتِ القُبُورِ

إِذَا رَاحُوا سِوَايَ وَأَسْلَمُونِي ... لَخَشْنَاءِ الحِجَارَةِ كَالبَعِيرِ

فالموضوع المشبه في عجز البيت الثاني القبر وهو شيء ملحوظ في الواقع، والموضوع المشبه به في الموضوع عينه هو البعير، وبذلك تكون الصورة هي تشبيه القبر البارز فوق الأرض بالبعير البروك. وقول الشاعر مالك بن حريم عن لون سيفه الذي هلك به عدة أعدائه المتربصين به دون رحمة وإشفاق والذي جعل عبد الحليم حنفي مادة يستشهد بها من خلال هذا النص:

بَنِي قُمَيرٍ قَتَلْتُ سَيِّدَكُمْ ... فَاليَوْمَ لا فِدْيَةٌ ولا جَزَعُ

جَلَّلْتُهُ صَارِمَ الحَدِيدِ كَالمِلْحِ ... وَفِيهِ سَفَاسِقٌ لَمَعُ

شبه الشاعر في البيت الثاني السيف الصارم بالملح، وهذا النوع من التشبيه الذي يتعلق تشبيه شيء واقع تحت الحس بشيء يماثله نجده عند شعراء آخرين مثل عروة بن الورد وعمر بن براقة والشنفرى والأعلم الهذلي وصخر العي

وأبي الملثم الهذلي.

يرى عبد الحليم حفني في حديثه عن واقعية الصورة التشبيهية في شعر الصعاليك أن تشبيهات شعر الصعاليك وصورهم الشعرية نلفيها مستمدة من البيئة والمحيط اللذين يعيشون فيه، وفي أغلبيتها متنوعة من الحقيقة ومقتبسة من الواقع المحسوس المرئي، بل تبلغ واقعية الصعاليك أننا نرى المشبه به في شعرهم /على عكس غيرهم/ أقرب إلى الواقعية أحياناً من المشبه نفسه، حيث نرى أغلب الشعراء يحاولون أن يضفوا على صورة المشبه به ثوباً من الخيال والرونق، فالشاعر يعتبر المشبه به صنعته وخلقه هو، فإذا بالمشبه به في شعرهم أقرب إلى البساطة والواقع والألف من المشبه، ومن ذلك قول الأعلم الهذلي في تصوير فتك الضباع بالفريسة(42):

يَنْـزِعْنَ جِلْـدَ المَـرْءِ نَـزْعَ القَـيْنِ أخْـلاَقَ المَـذَاهِبْ

فالشاعر في هذا البيت يشبه نزع الضباع لجلد الفريسة بنزع الحداد حلية جفن السيف، ويُعدُّ هذا الصنيع في رأي عبد الحليم حفني من مقتضيات الواقعية في الصورة والتي تحرص على ((مراعاة ما هو معروف عن الضباع من تتبعها للجثث وللجيف مما يجعل صورة الأعلم الهذلي عن نزع الجلد أعمق في الواقعية والحقيقة، فإن نزع الجلد في الحيوان وهو ميت أيسر منه وهو حي))(43)، ومن ثم يتضح مما سلف أن عبد الحليم حفني يحرص على مصطلح الواقعية ومشتقاتها في إبراز هذه القضية متأثراً في ذلك بالمنهج الذي يوظفه في قراءة شعر الصعاليك، علماً بأن القضية ذاتها وقف عندها العديد من النقاد دون توظيف لمثل هذه المصطلحات، مكتفين بالتأكيد على تبيين العنصر الحسي المادي في بناء الصورة الشعرية الجاهلية.

ثانياً: يرى عبد الحليم حفني أن الذات الشاعرة عنصر أساسي الحضور في الصورة الشعرية عند الصعاليك، وهذه ظاهرة تميز شعرهم عن غيره من شعر الجاهليين، فأشخاصهم دائماً جزء أساسي في المشهد الموصوف أو المنظر المعروض، وكثيراً ما يكون شخص الصعلوك أهم جزء من المشهد بخلاف شعر

غير الصعاليك، حيث نجد الشاعر مجرد مشاهد أو ملاحظ من خارج المشهد، ومن النماذج الدالة على ذلك قول الشنفرى(44):

وَلَيْلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلِي القَوْسَ رَبُّهَا ... وأَقْطُعَهُ اللاَتِي بِهَا يَتَنَبَّلُ

دَعَسْتُ عَلَى غَطَشٍ وَبَغَشٍ وَصُحْبَتِي ... سُعَارٌ وَإِرْزِيزٌ وَوَجْرٌ وأَفْكَلُ

وَيَوْمٍ مِنَ الشَّعْرَى يَذُوبُ لُعَابُهُ ... أَفَاعِيهِ فِي رَمْضَائِهِ تَتَمَلْمَلُ

نَصَبْتُ لَهُ وَجْهِي وَهَكَذَا دُونَهُ ... وَلاَ سِتْرَ إلاَ الأَتْحَمِي المُرَعْبَلُ

فالشنفرى في هذا النص الشعري حاضر حضوراً ظاهراً غير مستتر من خلال الدوال "أقطعه ـ دعست ـ نصبت"، وإذا بحثنا في محاولة عبد الحليم حفني للتنقيب عن الأبعاد لهذا الحضور، فإننا نجده يكتفي بتفسير ذلك بسبب إقامتهم الدائمة في الطبيعة، فهي الملجأ والملاذ، على حين أن الحضور قد يعني إلى جانب ذلك الرفض للغياب ومعناه الحضور، والتمرد على السكون والإعلاء من شأن الكلمة، والتحدي للغياب والتهميش، والمواجهة لمحاولات الإفناء والنفي.

في ختامنا لمقاربة عبد الحليم حفني لابد أن نؤكد ما أشرنا إليه في البداية، وهو أن عبد الحليم حفني لم يفرد للصورة قسماً خاصاً، بل كان عادة ما يسوق القضية فيتحدث عنها من كل الجوانب فيأتي الحديث عرضاً عن الصورة، بمعنى أن الحديث عن القضايا كان هو الأصل، والوقوف عند بعض الجوانب الجمالية ومنها الصورة كان يشكل فرعاً لاحقاً، وهذا ما يفسر حديثه عنها عند تطرقه للشعر الاجتماعي وللأسلحة وللمطايا، دون أن ننسى طبيعة المقاربة في مصطلحاتها وأدواتها وتوجهاتها واتصافها بصبغة معينة، ولعل استحضار عبد الحليم حفني للمنهج المضموني في شقيه الواقعي والاجتماعي في قراءته لشعر الصعاليك هو الذي كان وراء ذلك.

من خلال تتبع هذه المقاربات التي حاولت أن تهتم بجمالية الصورة الشعرية في النص الشعري الجاهلي، ندرك أن القراءة العربية الحديثة حاولت بلجوئها إلى محاولة ملامسة الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي أن تعيد للبحث في الآليات الجمالية، وبخاصة الصورة الشعرية مكانتها التي غابت مع طغيان القراءة السياقية

على أطروحات النقد العربي الحديث، وأن تعيد للموروث البلاغي دوره في عملية القراءة، وبذلك مهدت وبشكل جوهري للقراءة النسقية التي جاءت فيما بعد كبديل للقراءة السياقية.

الإحالات :

1 ـ جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ـ ص 10.

2 ـ ينظر حزم القرطاجني: سرج الأدباء ومنهاج البلغاء ـ تح: محمد الحبيب بن الخوجة ـ ص: 18، 19، 28، 31، 71، 79، 89، 98، 99.

3 ـ علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها ـ ص: 25.

4 ـ خالد الزواوي: تطور الصورة في الشعر الجاهلي ـ ص: 19.

5 ـ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ـ تح: رشيد رضا ـ ص: 70.

6 ـ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ـ تح: رشيد رضا ـ ص: 237.

7 ـ خالد الزواوي: تطور الصورة في الشعر الجاهلي ـ ص: 11.

8 ـ إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ـ ص: 197.

9 ـ جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ـ ص: 172.

10 ـ مصطفى ناصف: الصورة الأدبية ـ ص: 46.

11 ـ إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ـ ص: 198.

12 ـ عبد الحميد حيدة: مقدمة لقصيدة الغزل العربية ـ ص: 15.

13 ـ إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ـ ص: 199.

14 ـ أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي ـ ص: 249.

15 ـ إبراهيم عبد الرحمن محمد : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ـ ص : 201.

16 ـ شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر خاصة ـ ص : 15.

17 ـ ميخائيل نعيمة : الغربال ـ مؤسسة نوفل ـ ص : 124.

18 ـ أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ـ ص : 180، 181.

19 ـ إبراهيم عبد الرحمن محمد : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ـ النص الأول ص : 10 ـ النص الثاني ص : 13 ـ النص الثالث ص : 25.

20 ـ المرجع السابق ينظر التعليقات النقدية ص : 217، 223، 220.

21 ـ إبراهيم عبد الرحمن محمد : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ـ ص : 198.

22 ـ مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ـ ص : 190.

23 ـ الجاحظ : البيان والتبيين ـ 2/ 9.

24 ـ إبراهيم عبد الرحمن محمد : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ـ ص : 242، 243.

25 ـ ينظر ديوان الهذليين ـ 2/ 117 ـ 121.

26 ـ ينظر ديوان الخنساء : ص : 26.

27 ـ مصطفى عبد الشافي الشوري : شعر الرثاء في العصر الجاهلي : دراسة فنية ـ ص : 287.

28 ـ إبراهيم عبد الرحمن محمد : قضايا الشعر في النقد العربي ـ ص : 75.

29 ـ مصطفى عبد الشافي الشوري : شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية ـ ص : 290.

30 ـ صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ـ ص : 115.

31 ـ مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ـ ص : 183.

32 ـ الديوان : تح : حسين نصار ـ ص : 18 إلى 20.

33 ـ مصطفى عبد الشافي الشوري : شعر الرثاء في العصر الجاهلي : دراسة فنية ـ ص : 301.

34 ـ الديوان : ص : 67.

35 ـ مصطفى عبد الشافي الشوري : شعر الرثاء في العصر الجاهلي : دراسة فنية ـ ص : 310.

36 ـ الديوان : قدم له وشرحه : إبراهيم جزيني ـ ص : 81.

37 ـ القريشي أبو زيد : جمهر أشعار العرب ـ ص : 276، 277.

38 ـ مصطفى عبد الشافي الشوري : شعر الرثاء في العصر الجاهلي : دراسة فنية ـ ص : 319.

39 ـ الديوان : ص : 117.

40 ـ عبد الحليم حفني : شعر الصعاليك منهجه وخصائصه ـ ص : 382.

41 ـ ديوان الهذليين : 2/ 136.

42 ـ ديوان الهذليين : ص : 2/ 80.

43 ـ عبد الحليم حفني : شعر الصعاليك منهجه وخصائصه ـ ص : 383.

44 ـ الديوان : تح : إميل بديع يعقوب ـ ص : 69، 70، 71.

التقاليد الفنية والصورة في الشعر الجاهلي

تعد المقاربات الميثيودينية للصورة في الشعر الجاهلي، ونظرية التأليف الشفاهي التي حاولت المقاربة السابقة التأسيس لها في مقاربة النص الجاهلي، من الدوافع الأساسية التي دفعت بريتا عوض إلى محاولة التأسيس لقراءة تحاول أن تتجاوز السياق الميثيوديني في التعامل مع الصورة في الشعر الجاهلي، والانطلاق من أن الشعر الجاهلي في بنيته مؤسس على تقاليد شعرية لا على صيغ شفاهية، ومن ثم ندرك أنها ترفض المقاربة الميثيودينية المقصية للنص في بنيته الخاصة، والمقاربة المؤسسة على شفاهية النص الجاهلي في بعده الملحمي المستبعدة فرضية القواعد العامة للكتابة.

تُسوِغ ريتا عوض اهتمام دراستها بالشعر الجاهلي بعد مرور ما يربو عن خمسة عشراً قرناً من إبداعه بتذمرها الشديد من الآراء النقدية الرومنتيكية التي طبعت مقاربة الشعر الجاهلي، حين اعتبرته صورة عن ذات أصحابه بعيداً عن التقاليد الشعرية التي تنظر للتراث الأدبي بصورة تستعصي على التجزيء وتقيم حواجز سميكة بين الإبداع المعاصر والتراث الشعري الجاهلي على وجه التحديد.

لذلك نراها تستعرض مجموعة من النظريات والأفكار النقدية، التي تجلى فيها الارتباط العضوي بين إبداع المعاصرين وإبداع القدماء، وبخاصة آراء "تي ـ أي ـ هيوم" و"تي ـ إس ـ إليوت". فالشاعر لديهما لا يبتكر من العدم، بل إحساس لازم بالانتماء لتاريخ لا يستمد أصوله بالضرورة من تراث أمته، أو من جنس تطور أدبي بعينه، فالأدب كل متكامل، يمس التطور كل أجناسه ما أن يلحق جنس تطوراً ما. ومن ثم فالنقد في نظر ريتا عوض ـ وإن أخذ مفهومه من آراء الناقدين الإنجليزيين ـ يستمد مفهوماته ونظرياته من مسح استقرائي للحقل الأدبي برمته، يراعي النظام العام والشامل الذي يتحكم في بنياته ـ كما دعا له

"نور ثروب فراي" ـ غاضاً الطرف عن الإبداع الفردي والخلق الذاتي، كما كان يروّج له مع النقد الرومانتيكي، فتصبح تبعاً لذلك ((التقاليد الشعرية مفيدة لإدراك طبيعة الإبداع الشعري العربي في خصوصيته التعبيرية وتوفر الإطار المنهجي لدراسة الأدب العربي على نحو شمولي لاستنتاج نظرية تحدد المبادئ الأساسية لنظام شعري عربي يشكل مرجعاً وإطاراً لكل إبداع شعري عربي معاصر ولكل قراءة نقدية جديدة للشعر العربي قديمه وحديثه))(1)، ومن ثم تنتقل القراءة من التعامل مع النص باعتباره تعبيراً ذاتياً إلى قراءة تراعي فيه الخصوصية الجمعية.

إن الإقرار بجدية الأخذ بنظرية التقاليد الشعرية والاقتناع بجدواها، بوصفها إطاراً يتجاوز النظرية التقليدية الضيقة التي تحصر الشعر الجاهلي في عصر دون أن يكون باستطاعته التأثير في الشعر المعاصر، وجعله شعراً غنائياً هو إلى الذاتية أقرب وألصق، مما أساء فهم التصور الجاهلي للشعر وأسهم في نفور العربي من تراثه، هو في الحقيقة الدافع الأساسي لدراسة ريتا عوض حول الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، إذ على الرغم من كثرة الدراسات التي أفردت له والمقالات التي أنجزت على مضامينه، لكنها ظلت مكبلة ((بقيود النظريات النقدية الغربية التي تفرض على ذلك الشعر معطيات غريبة عن طبيعته فتحكم عليه بالتخلف والسقوط؛ لأنه لا ينسجم مع التفرد والذاتية والخلق))(2)، التي تجعل منه إبداعاً يرتقي إلى مصاف الإبداعات الكبرى ذات الصبغة الإنسانية.

تقر ريتا عوض بوجود محاولات جادة في مقاربة الصورة في الشعر الجاهلي بعيدة عن المناهج التقليدية التي ثبت قصورها ومحدودية نتائجها، وإن أظهرت من وجهة أخرى مجموعة من الهفوات والتعسف في المقاربة والتأويل، شأن كل المقاربات النقدية التي لا تصل الكمال وتزعم لنفسها النضج التام. وتأتي في مقدمة تلك المقاربات محاولة مصطفى ناصف في مؤلفه "قراءة ثانية لشعرنا القديم"، الذي يشكل مضمونه ((انطباعات عن الشعر الجاهلي تصب في اتجاه تأكيد وجود عناصر مشتركة في هذا الشعر ووجود لغة أدبية غنية))(3)، ولعل حكماً نقيمه على ما ذكر كفيل بقدرته على شق طريق جديد في المقاربات الحديثة

للشعر الجاهلي في رأي ريتا عوض، وإن كان افتقاره إلى إطار منهجي يوجه قراءته لهذا الشعر أدى إلى تقصيره في تعليل العديد من الملاحظات المفيدة التي ساقها عنه وإلى عدم الوصول بها إلى وضع تصور نقدي منهجي في دراسة الشعر الجاهلي، وبذلك فمقاربة مصطفى ناصف لا تتعدى حدود الانطباعية التي لا تمنح الدلالات أبعادها اللامتناهية، فرغم إشارته إلى البعد الأسطوري في الشعر الجاهلي، إلا أنه لا يتجاوز ذلك إلى عقد قران بين لغة الأسطورة ولغة الشعر كما ترى ريتا عوض.

في مقابل ذلك لا ترى ريتا عوض جديداً في مقاربة نصرت عبد الرحمن "الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث"، وإن كان صاحبه يزعم لدراسته الجدة فيما حاول أن يقرأ الشعر الجاهلي من وجهة نظر الجاهلي وذاته، لكن إفراطه في التقدير والتأويل والاستنتاجات غير المستخلصة من مقدمات أكيدة، جعل مقاربته لأبيات شعرية يتفاوت طولها وقصرها، رأى فيها نصرت عبد الرحمن التجسيد المثالي لارتباط الدين بالشعر ارتباطاً عضوياً لا يمكن أن يكون الشعر الجاهلي إلا منه، وبذلك لا يمكن أن يعدّ هذا البحث إحياء للشعر الجاهلي من حيث كونه تراثاً فنياً يمكن أن يكون معاصراً بالرغم من ابتعاده عنّا في الزمن، ولا أن يعد إغناءً لوعينا بفنيته وخصوصيته التعبيرية المتميزة، على الرغم من أن نصرت عبد الرحمن نجده يسعى إلى العمل من أجل الوصول بقراءة الصورة في الشعر الجاهلي إلى قراءة تحاول أن تستنطق الدوال الميثيودينية من داخل بنية النص الشعري الجاهلي، إذ نجده يأمل ((بهذه الدراسة الرمزية للصورة الجاهلية أن يكون قد كشف فيضاً من روح شعر ظلت منفصلة عن جسدها الموجود زهاء ألف عام))(4)، بفعل تجاهل الجوانب الميثيودينية ودورها الأساس في تكوين الصورة الشعرية الجاهلية، والاهتمام بالجوانب السياقية الأخرى وبخاصة التاريخية منها.

كما أن مقاربة علي البطل "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري" تندرج في التصور نفسه لنصرت عبد الرحمن في نظر ريتا عوض، حين عمد إلى تقصي الأساطير العربية من خلال الشعر الجاهلي، غاضاً الطرف عن

الفروق الجوهرية بين الجنسين، ومن ثم ((وقع في خطأ نقدي خطير حين ظن أن ما سمّاه بالعناصر الأساسية للصورة الشعرية يجب أن تتكرر بحذافيرها في القصائد جميعها لأنها تنقل عن المصدر ذاته وهو الأسطورة))(5)، وإن كانت تبدو لريتا عوض خطأ نقدياً خطيراً إلا أننا نرى أن المنهجية التي اتبعها علي البطل في مقاربته للصورة الفنية في الشعر الجاهلي هي التي فرضت عليه هذا المنحى، باعتبار علي البطل انطلق من رؤية تؤسس للقراءة الميثودينية للصورة في الشعر الجاهلي، وهذه الرؤية هي التي جعلته يعتقد أن الشعر الجاهلي ((كان محتجباً طيلة هذه الحقبة التاريخية من عمره، وهو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير التي تسرب منها إليه الكثير من الصور، التي كان الشعراء يحرصون على ترديدها))(6) في بناء الجزئية والكلية في النص الشعري الجاهلي.

مهما يكن فالمقاربات الثلاث وما سار في فلكها في نظر ريتا عوض محكوم عليها بالإخفاق، لأنها تحاول أن تستدل على صحة طرح مفترض بأبيات من الشعر، وبذلك يغدو الشعر مفسراً للأسطورة وللدين، فيما أن غاية النقد في مثل هذه الحالة البحث عن كيف تشكل هذه العناصر شعراً، أي لغة رمزية تعيد صياغة اللغة العادية في صيغة فنية تستلهم تقاليد تتكيف بها وتكيفها، وتكون نابعة من العمل الفني في حد ذاته أو من موروثه الإبداعي.

إذا كان أمر المقاربات السابقة ـ في نظر ريتا عوض ـ هكذا، مجحفة في حق نص الشعر الجاهلي، وغير مؤمنة بتميز التراث الشعري العربي بنظام خاص يؤهله ليسهم في بلورة الوعي الإنساني، فإن ريتا عوض سعت إلى تطوير مفهوم لطبيعة الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية ينتج عنه تصور للبنية الفنية الواحدة لتلك القصيدة ولإبداع الشاعر بأكمله، وهي بذلك تلتقي مع المقاربات النسقية التي نفرت من الأوصاف التي وسم بها الشعر الجاهلي من خلال دراسات الرومانتيكيين، وتعاملت مع هذا الموروث الشعري انطلاقاً من التركيبة الرمزية والبنية الفنية المتميزة، انطلاقاً من الرؤية البنيوية، وبخاصة عند كلود ليفي شتراوس التي تسعى إلى استكشاف المضامين المتغيرة داخل الأشكال المتغيرة، باعتبار النص الجاهلي يجب أن يقارب في إطاره النسقي، ذي المبنى الرمزي المبني

في أساسه على استنطاق البنية من داخلها، وذلك لأن ((المنهاج البنيوي ينطبق على دراسة الثقافة من حيث هي مجموعة من الأنساق الرمزية "لغة، قرابة، أساطير، فن، اقتصاد... إلخ"، هذه الأنساق التي تربط الصلة بين الناس في مختلف المستويات. ذلك أن موضوع الدراسة يكون بنيوياً إذا ما استوفى شرطين اثنين :

ـ أن يكون نسقاً ذا تلاحم باطني.

ـ أن يتجلى هذا الالتحام في دراسة التحولات التي نعثر بفضلها على خواص متشابهة في أنساق كانت تبدو مختلفة))(7)، ومن ثم حاولت ريتا عوض أن تبحث في الشعر الجاهلي انطلاقاً من مبناه الرمزي، ومن أنه نابع من تقاليد شعرية تأسست عبر أجيال وبفعل تراكمات ثقافية متعددة.

لم تستطع المقاربات النقدية التي تسمي نفسها حديثة، حسب ريتا عوض، أن تقوي وعينا بالشعر الجاهلي، إذ كان اهتمامها موجهاً بالدرجة الأولى إلى ما يمكن أن يدل عليه النص الشعري عن حياة صاحبه، وفي أحسن الأحوال عن واقعه، فصار الشعر عندهم وثيقة تاريخية نستدل بها على بداوة الجاهلي وسذاجته وعصبيته التي تدفعه إلى القتل لأتفه الأسباب، وماذا ينفع ـ في رأيها ـ أن يوجه الاهتمام في معلقة امرئ القيس إلى إثبات كتابة امرئ القيس لمعلقته في زمن واحد أو أزمنة مختلفة أو نفيها، والواقع ((أن أية دراسة نقدية أو تحليل لعمل شعري لا ينبثق من منطق العمل نفسه، بل يأتيه من الخارج محكوم عليه بالإخفاق))(8)، إخفاق لأنه أسس أدواته الإجرائية في التعامل مع النص من خارجه ومن الأسيقة المتعددة، فأصبح السياق هو المهيمن، ومن ثم أصبح الأصل في المقاربة هو البحث في السياق وأن النص ما هو إلا وثيقة تبريرية، وبهذا الطرح نحس بأن ريتا عوض تحاول أن تؤسس مقاربتها للنص الجاهلي وفق رؤية وأدوات نسقية وبخاصة البنيوية منها، باعتبار أن البنيوية هي فرضية منهجية قصارى ما تصادق عليه أن هوية الظواهر تتحدد بعلاقة المكونات وشبكة الروابط أكثر مما تتحدد بماهيات الأشياء))(9)، وقد كانت المقاربات لحقل الشعر الجاهلي نابعة في غالبيتها من خارجه، ومن ثم أصبحت المهمة الملقاة على عاتق نقدنا الأدبي اليوم، الحديث حقاً، مهمة صعبة وخطيرة، تنطوي على مغامرة

جريئة، لا تخلو من مخاطر الزلل، ولعل هذه الخطورة قد تذلل بعض صعابها في محاولة ريتا عوض حين اختارت الصورة الشعرية لدى شاعر بعينه، لتمنح أحكامها بعداً يقربها من الموضوعية التي تُحجب عندما تكون مساحة البحث أوسع وأشمل.

لم يكن حظ المقاربات البنيوية وافراً ـ في رأي ريتا عوض ـ في استكشاف بنية القصيدة الجاهلية ولا في تقريبها للاهتمام الشعري المعاصر، فكاترين باتنسون في مقاربتها "التواصل البنيوي في الشعر" وإن اعتبرت محاولاتها رائدة في تطبيق المنهج البنيوي على الشعر الجاهلي إلا أن عدم معرفة الباحثة بأسرار اللغة العربية وتراثها أوقعها في مغالطات كبيرة، ولم تستخرج من الشعر سوى تفسير سطحي مبسط يلخص معانيه المباشرة، ومن ثم لم تأخذ مقاربتها من البنيوية إلا الاسم، ولم تسهم في استكشاف الدلالات المجازية للصورة ولا أبعادها الميثيولوجية ولا التقاليد الشعرية التي أرستها.

لكن ريتا عوض تحدد ثلاث مقاربات بنيوية جديرة بالاهتمام، باعتبار النتائج الجديدة التي أفرزتها، وتأتي في مقدمة تلك المحاولات مقاربة كمال أبو ديب "الرؤى المقنعة" التي رأت ريتا عوض أن منهجها مستلهم لجانب واحد من البنيوية في التحليل البنيوي للأسطورة كما طوره كلود ليفي شتراوس، غاضاً الطرف عن أدوات جوهرية في المنهج البنيوي، كما ترى أن كمال أبو ديب يجمع في مقام آخر بين الأسطورة والشعر غير آبه بكون العمل الأدبي لحظة في تراث فني وخيطاً في نسيج ثقافي متداخل ومتواشج، ومعالجته من حيث إنه كلام يستمد دلالاته وذاتيته الفنية من نظام من الأعراف والتقاليد، هذه الأعراف والتقاليد يجب أن لا نستنطق دلالاتها من خارج النص وإنما من بنيته الداخلية، باعتبار أن بنيوية كلود ليفي شتراوس ((طريقة نصل بها إلى دقة العلوم المضبوطة، وهي طريقة لا نستخلص بها عللاً ميكانيكية أو جزئية، وإنما نبرز بها العلاقات التي تشكل بنية الظاهرات، وهي بنية لا يمكن إرجاعها إلى ما هو أصغر منها وبها نفهم هذه الظاهرات. إننا بالتحليل العميق نصل إلى الثابت وراء المتغير))(10)، الثابت الذي يشكل جوهر البحث عن الدلالة المنتشرة في نسقية

النص، ومن ثم نجد أن ريتا عوض تحاول أن تحدد كثيراً من مجالات التناقضات التي وقع فيها كمال أبو ديب في دعوته للاستفادة من منهج ليفي شتراوس، ثم نفيه للفروق الجوهرية بين الأسطورة والشعر، فتداخلت أمور منهجية بالتأكيد مرة وبالنفي مرات أخر، و((كذلك يقع في تناقض منهجي لا يقل خطورة عما وقع فيه من خلط بين الشعر والأسطورة عند أخذه بالتحليل التشكيلي للحكاية كما طوره فلاديمير بروب))(11)، وفي الأخير تنفي ريتا عوض عن كمال أبو ديب صفة الالتزام الصارم بالنهج البنيوي، إذ ما الذي يسوغ بتسمية قصيدة بالشبقية وأخرى بالمفتاح قبل مقاربتها ومن ثم يبدو لريتا عوض أن مثل هذه المقاربة لا هي بالقراءة النقدية ولا الفنية ولا البنيوية، وذلك ما يفسر الضبابية في الرؤيا.

أما عدنان حيدر فتحليله لمعلقة امرئ القيس بنيتها ومعناها فلا تراه بعيداً عن تصور كمال أبو ديب، إذ اعتمد بصورة أساسية على المنهج البنيوي، واستفاد بالأخص من المنهج الذي أسس له "فلادمير بروب" في مقاربته للخرافة وتحليله للحكاية الشعبية، وبخاصة المراحل الثلاث التي حددها للمسار الحكائي "الفقدان، التوسط، تصفية الفقدان"(12)، ولا شك أن هذا التحديد المسبق لتلك المراحل في رأي ريتا عوض يحمل كثيراً من الخطورة على اعتبار أن المقاربة مسبوغة بالتأويل والاعتساف، لجعلها أبياتاً بعينها مساراً للنمط المحدد سلفاً، ومهما يكن فمعلقة امرئ القيس في المقاربتين لم تعالج بما هي عمل فني باللغة، فأسقطت عنها شعريتها وحسرت بنيتها الصورية أي ذاتها الفنية، وذاك راجع في أساسه إلى المنهجية العامة التي نلمسها في مقاربات كمال أبو ديب سواء تعلق الأمر بالشعر الجاهلي أم بنصوص أخرى، لأن كمال أبو ديب يحدد الإجراء النسقي في مقاربة الخطاب الشعري، بأنه إدراك للظاهرة الشعرية واكتناه لها، بغية رصد تحولات بنيتها الجوهرية التي تتجسد ضمن تجليات مختلفة، وذاك ما نلحظه على جل مقارباته التي ابتغى لها المقاربة البنيوية نمطاً ومنهجاً.

في عرضها للقراءات البنيوية للشعر الجاهلي توقفت ريتا عوض عند محاولة سوزان ستتكيفتش، فرأت أن منهجها مستمد من التحليل الأنثروبولوجي

لطقس العبور RIT OF PASSAGE، كما وضعه الأنثروبولجي فن جنب، ويبدو أن ثناء ريتا عوض على مقاربة سوزان ستتكيفتش من حيث التحكم في الآليات والقدرة على بلورة تصور يراعي الأبعاد الرمزية للصورة الشعرية لم ينجها من انتقاداتها وبخاصة حين رأتها تطبق منهجاً ليس من صميم النقد الأدبي، إذ أن ما اعتبرته سوزان ستتكيفتش قصوراً في دراسة كمال أبو ديب طبقته دون أن تجد حرجاً في تكييف إجراءات جاهزة من أنثروبولوجية فن جنب لمقاربة نصوص شعرية هي من حيث التشكيل والتصور الرمزي بعيدة عن الأسطورة أو ما دخل في دائرة الأنثروبولوجيا.

إن كشف ريتا عوض لنقائص المقاربات الحديثة أو الحداثية للشعر الجاهلي لم يمنعها من الإقرار بتميز تلك المحاولات وجدية طرحها، مقارنة بالمقاربات التقليدية التي اعتمدت في غالبيتها على الانطباعية والاعتساف؛ كما أنها استفادت من تلك النقائص وحاولت تجاوزها، وذلك بعدم اعتماد منهج بعيد عن طبيعة الشعر، وإنها لم تسع لتكييف ذلك الشعر ليتلاءم مع المنهج الذي ارتضته، بل جعلت الشعر يختار وحده الأدوات التي يراها من طبيعته وصميم لغته، وكان اختيارها لتحليل الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي وبخاصة عند امرئ القيس باعتبارها وجهاً من وجوه الخصوصية التعبيرية الذي وظفه الشاعر الجاهلي بشكل مكثف، وإن كانت تصرح في أكثر من موضع استفادتها من آراء بعض البنيويين، لكن تلك الاستفادة في زعمها لم تخول لها تطبيق أفكار جاهزة، وفرضها على النص الشعري لينطق بنتائج تساير المنهج البنيوي، ومن ثم سعت إلى مقاربة (الصور الشعرية لذاتها)(13)، بعيدة عن التأويلات التي تفرضها السياقات في كثير من الأحيان فتجعل من الصورة وثيقة تبريرية لمقولات جاهزة.

أما عن اختيارها للصورة لدى امرئ القيس فقط فراجع بالأساس لتميزه المطلق على ((شعراء الرعيل الأول من شعراء ما قبل الإسلام: بلغت لديه القصيدة العربية صيغتها الكلاسيكية، ورسخت تقاليد فنية ولغة شعرية كان لها

تأثيرها الخطير لا على الشعر الجاهلي فحسب بل على التراث الشعري العربي بأسره))(14). ولكن هل يخول لها ذلك استخلاص أحكام على بنية القصيدة الجاهلية، كما هو ظاهر في عنوان مؤلفها، ما دام اعتمادها الكلي كان على شريحة محدودة من ذلك الشعر الذي لم تقارب قصائده إلى يومنا هذا لكثرتها وتعدد مبدعيها.

كشفت ريتا عوض في تقديمها للصورة الشعرية في النقد الغربي صعوبة تحديد مفهوم دقيق للمصطلح، لتباين الاتجاهات النقدية ذاتها، وكذا لتعدد المصادر الثقافية والفلسفية لكل مذهب يطمح التعريف بالصورة، وذاك أمر طبيعي إذ يستبعد الاتفاق على مفهوم واحد حتى في أكثر المناهج النقدية إيغالاً في العلمية والموضوعية، ما دام الواقع الخارجي مركباً فإن صورته في الذهن مركبة، وما دام ذاك الواقع ترتبط عناصره بعلاقات كثيرة فإن صورته في الذهن مرتبطة عناصرها بعلاقات كثيرة(15)، ويبدو أن الاختلاف ذاته انتقل في رأي ريتا عوض إلى الدراسات العربية التي لم تدرك بعد أن طبيعة العمل الإبداعي العربي لا يستدعي استحضار مناهج نقدية غربية مع تباينها وتناقضها أحياناً أخرى.

لعل ما لاحظته ريتا عوض من اختلاف في المفاهيم النقدية العربية وتضاربها، كان دافعاً لتخصيص فصل بكامله للتعريف بالصورة الشعرية، رغبة منها في تأسيس مفهوم جديد يراعي خصوصية الإبداع العربي دون أن يغفل إنجازات النقد الأدبي في الغرب، الذي لا تراه يخرج عن ثلاثة اتجاهات، يربط الأول الصورة الشعرية بالمجاز، والمعادلة بينها وبين الاستعارة، أما الاتجاه الثاني فجعلها انطباعاً حسياً يفصل بين الصورة والاستعارة والرمز والأسطورة، فيما يعد الاتجاه الثالث تشكيلاً لأنماط رمزية(16)، وهو تفريق لا يتوخى الدقة والفصل القاطع في الاتجاهات النقدية للصورة الشعرية، ولكنه في المقابل يقرب بينها ويخضعها لمبدأ التطور الذي صاحب العمل النقدي الغربي، ومن منطلق مقاربة طبيعة الصورة الجوهرية، باعتبارها ((نتاج هذه الملكة، ونسيجاً متميزاً من العلاقات اللغوية، يقدم المعنى تقديماً حسياً، ومن ثم دراسة الصورة

كوظيفة في العمل الأدبي وأهميتها للمبدع والمتلقي على السواء))(17)، وهما قطبا العملية الإبداعية ولهما الدور الرائد في صنع الفضاء الكلي للصورة الشعرية.

إن عرض تلك الاتجاهات لا تريد من خلاله ريتا عوض التأريخ للنقد الغربي بقدر ما تطمح إلى كشف جدوى ارتكازها على الصورة ـ الرمز حين رأت فيه أداة للكشف عما ينطوي عليه العمل الأدبي من معان ودلالات، فيكون للرمز وظيفة نقدية بالإضافة إلى الوظيفة الفكرية والفنية، كما أن للرمز عندها قدرة على توجيه التجربة الإنسانية، وإن تباينت خصوصياتها في كل ثقافة، وهي بذلك تحاول تبرير منهجها النقدي الذي دعت إليه في بداية مقاربتها، حين أعلنت تذمرها من المقاربات النقدية الرومانتيكية التي لم تر في الشاعر الجاهلي غير إنسان ساذج بدوي عندما نفذت إلى نصوص باسم الفردية والخلق والابتكار؛ ومن ثم ندرك أن في تجربة ريتا عوض يغدو ((الرمز ليس إلا الجوهر القياسي))(18)، الذي تعود إليه المقاربة لتفتيق الدلالات الكامنة في النص التي عجزت عن إدراكها القراءة التقليدية للشعر الجاهلي.

الملاحظات نفسها تبديها ريتا عوض حول مفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي، الذي تراه ((لم يقدم جديداً متميزاً في النظرية النقدية عن الصورة الشعرية، وإن نشر نقاد عرب دراسات تطبيقية متفاوتة الأهمية في الموضوع))(19)، ومن ثم لا تجد ضرورة لتتبع تطور مفهومها في ذلك النقد، إذ بقي إما متأثراً بالنقد الغربي الحديث، وإما جارياً وفق ما أسس له عبد القاهر الجرجاني الذي لمح لما يسمى بالتمثيل والرمز من خلال ما سماه المجاز، وفي أثناء حديثه عن الاستعارة والتشبيه، كما بينت أن تصور مصطفى ناصف وكمال أبو ديب للصورة تميز بالقصور والضبابية في الرؤية، باعتبار أن تعاملهما مع إشكالية الصورة كان تعاملاً مبنياً على نظرة غير دقيقة لجزئياتها وتكوينها العلمي والعاطفي في لحظة من الزمن؛ إذ ((الصورة هي التي تعرض مركباً عقلياً وعاطفياً في لحظة من الزمن... إنها توحيد الأفكار وعواطف متفاوتة في مركب معروض في مكان ما

وفي لحظة من الزمن، هو الذي يؤثر على حس القارئ فيمنحه الشعور بالتحرر المفاجئ من حدود الزمان والمكان معاً))(20)، وبذلك يقع التفاعل وتحيا الصورة في النفوس وتأخذ سمة الديمومة والتواصل.

إن محدودية النتائج التي وقفت عندها المقاربات النقدية العربية الحديثة للشعر الجاهلي جعلت ريتا عوض تقترح آلية جديدة في مقاربة الصورة بمصطلح جديد سمته "الشكل المكاني/ البعد الرمزي للصورة الشعرية" الذي يوحي بنوع من العلاقة التي تربط بين الشعر والتصوير، علاقة لا ينفي وجودها حتى السعي لنفي ذلك الوجود، وقد أيقنت الباحثة بعد عرضها المستفيض للنظرية الغربية بين الشعر والفنون التشكيلية الذي يمنح النص أبعاداً رمزية أفقدتها القراءات السابقة بعدها الجوهري حين ارتبطت ببعد الزمان غافلة المكان.

تجزم ريتا عوض بكثير من اليقين أن الشعر الجاهلي لم يكن محاكاة للطبيعة ولا لمظاهر الطبيعة والواقع، بل إنه سعى حثيثاً لتجاوز ذلك الواقع باستحداث بنية منافية لبنية ذلك الواقع، وقد أدى ذلك في رأيها إلى تحول اللغة الشعرية عن مسارها الطبيعي المجرد من آفاق أكثر رحابة، تتسم فيها تلك اللغة بطابع رمزي، يؤكد أحقية ما دعا إليه عبد القاهر الجرجاني، حين فرق "المعنى" الذي يظهر أكثر في العمل الإبداعي. وهو موقف لا يبتعد في رأيها عن إنجازات النقد المعاصر، ولا يبقى تحليله وتأويله مرتبطين بظاهر النص وبالمعنى المباشر له، بل إنه يسعى إلى الوقوف على ما لم يقله النص، ومن ثم تتخذ الصورة الشعرية بعدها الرمزي الذي لا يفهم إلا في سياق حضاري وثقافي خاص، أو ضمن إطار ما سمته "التقاليد الشعرية" التي رسمت حدودها في بداية تقديمها لمقاربتها.

لعل ذلك ما أتاح لمقاربة ريتا عوض مبرر وجودها، إذ أنها تحاول أن تدحض خرافات الخلق الفردية، فترى في ظاهرة الصور في الشعر الجاهلي قدرة على خلق ما يمكن أن ندعوه بنية صورية حضارية يحددها تكرار عناصرها التكوينية وارتباط أحدها بالأخرى ومن شأن ذلك أن ينفي عن الشاعر الجاهلي تهمة ضيق الأفق، ويتيح إمكانية تأكيد الهوية الفنية الواحدة للتراث الشعري، ولا سيما ما تعلق بالتقاليد الشعرية.

إن مرجعية الأسس التي تحاول أن تؤسس لها ريتا عوض في مقاربة الصورة الشعرية عند امرئ القيس في بعدها الرمزي هي مرجعية تعتمد في كثير من جوانبها على طرح كلود ليفي شتراوس الذي يؤكد ((أن اللغة تشكل النموذج الأول لجميع أنماط النمذجة الثقافية... وكانت الأسطورة قبل كلود ليفي شتراوس عملاً لا عقلياً من أعمال الخيال، ولكنه وجد فيها نظاماً سببياً خاصاً يعمل وفق الرمزية اللاشعورية بوضوح وعلمية لا يقلان عن وضوح المنطق وعلميته))(21)، ومن ثم حاولت ريتا عوض أن تدرس بنية الصورة الشعرية الجاهلية في بعدها الحضاري الذي وجدت أن أهم ميزة يتفرد بها هي خاصية التكرار التي تؤسس للفكرة القائلة بأن الشعر الجاهلي مرتبط في بنيته الكلية بفكرة التقاليد الشعرية.

إن اعتبار العمل الأدبي تجاوزاً للواقع وعدم محاكاة له من شأنه أن يحيل الأدب إلى لعبة لفظية، وشكل فارغ لا يحمل معنى ما. والواقع أن ريتا عوض تفطنت إلى خطورة ذلك الاعتبار، فحاولت أن تقرن بين مجالين ـ أكدت في أكثر من موقع في مقاربتها انفصالهما ـ من خلال البحث عن وسيلة تضفي على النص الإبداعي صفة الواقعية، وتضمن له صفة تجاوزه باختلاق لغة لا ينبغي أن تكون محاكية له ولا سائرة في فلكه، وإن كانت قد أقرت ضمنياً باستحالة فعل ذلك، وبخاصة مع المقاربات البنيوية التي عجلت شكلانيتها بموتها، لأنها تعلقت برؤيا النسق المغلق والمقاربة المحايثة، ومن ثم وقعت في الصورنة المغلقة.

في مقام آخر تحاول ريتا عوض تبرير اختيار دراستها للصورة الشعرية؛ حين ترى أن غياب شخصية الشاعر في القصيدة الجاهلية لا يعود إلى ارتباطه الوثيق بقبيلته والصدور عنها، أو لظاهرة الانتحال التي تنفي بروز ذاتية الشاعر، وإنما لمجاراة الشعراء للتقاليد الشعرية التي رسختها المحاولات الكثيرة قبل نضجه، والتزامهم بالسير وفقها، باعتبارها أشكالاً لا تتأثر بالتغيرات الطارئة والتقلبات الطبيعية والاجتماعية. وقد يفسر ذلك باعتبارها تميز اللغة العربية التي وظفها الشعراء، وقد تكون ((دراسة الصورة الشعرية لإضاءة ما ينير هذا السبيل ويجيب عن الأسئلة المطروحة حول اللغة والبنية الشعريتين))(22)، وكأننا نحس أن ريتا

عوض تحاول أن تجر مقاربتها لبنية الصورة في الشعر الجاهلي إلى وهم النسق المغلق والتحليل المحايث الذي تأخذ به بنيوية كلود ليفي شتراوس، ومن ثم فلا جدوى عندها من استحضار مفاهيم تجادل في شفاهية الشعر الجاهلي وكتابيته، وإن كانت تثني على عمل "ميكل زويتلر" في بحثه "التراث الشفاهي للشعر العربي الكلاسيكي" الذي استلهم نظرية التأليف الشفهي لباري ولورد، لكنها تتحفظ على بعض استنتاجاته وبخاصة حين رأى أن اختلاف عدد الأبيات، وتغير تسلسلها في الروايات المختلفة للقصيدة الواحدة، ونسبة القصيدة إلى أكثر من شاعر ومدى الاختلافات ضمن أبياتها يؤكد الهوية الشفاهية لهذا الشعر، وذلك لربطه الوثيق بين خصوصيات القصيدة الملحمية اليونانية، والقصيدة العربية التي سماها كلاسيكية. فيما أن لا سردية القصيدة العربية واتجاهها إلى تحقيق ما أسميناه بمكانية النص الشعري الذي يتحول باللغة عن مسارها الزمني العادي المباشر إلى ما وصفناه بالتجريد والرمزية هو أقوى على عدم انطباق نظرية التأليف الشفاهي على القصيدة العربية الجاهلية.

الواقع أن رفضها لهذه القراءة راجع في الأساس للوجهة النقدية التي ارتضتها ريتا عوض من بداية مقاربتها، إذ ترفض تطبيق مناهج غريبة عن طبيعة القصيدة الجاهلية، فالنص الجاهلي عندها لا يمكن أن يقارب إلا بأدوات نابعة من بنيته، تراعي خصوصيته الشعرية، وتسمو به عن الكلام العادي المحكي منه والمكتوب، فالصورة الشعرية لا تفهم إلا ضمن إطارها الرمزي الناتج عن تحول الصياغة الكلامية من السياق الزماني العادي إلى السياق المكاني الذي يستلزم التأويل لإدراكه، تميز اللغة الشعرية من لغة الكلام العادي التقريرية والمباشرة، ومهما يكن فريتا عوض لا ترفض نظرية التأليف الشفاهي، لتباين إجراءاتها مع خصوصية القصيدة الجاهلية فحسب، بل تؤكد من خلال رفضها دور القارئ الذي يمتلك قدرة بعث القديم وجعله تراثاً متجدداً.

في حملتها المضادة للنقد الرومانتيكي، تعرض ريتا عوض في بداية مقاربتها التطبيقية لما سمته "معلقة امرئ القيس الشكل المكاني للقصيدة" لمجموعة من آراء

النقاد العرب والمستشرقين حول توفر الوحدة العضوية من عدمها في القصيدة الجاهلية، وبينت في ثنايا ذلك العرض عدم تطابق آليات ذلك النقد مع طبيعة الشعر الجاهلي، حيث إن الأحكام التي أصدرت في حقه كانت تعد ((الصورة الشعرية انعكاساً لصورة الواقع ومحاكاة لأحداث واقعية عاشها الشاعر ووصفها في شعره))(23)، ولم تسع للسمو بالشعر إلى عالم من الرمز، لا يبقيه حبيس الواقع والمباشرة.

من أجل ذلك اقترحت ريتا عوض مصطلحاً جديداً أسمته بالوحدة البنائية، وتعني به أسلوباً في التعبير الفني له شرعيته وله مبرراته كما للوحدة العضوية شرعيتها الفنية ومبررات وجودها، وقد عمدت في ذلك إلى تجاوز المعنى الحرفي للصورة، فتغدو الصورة الشعرية عندها تحولاً في الصياغة اللغوية عن المسار العادي للغة التقريرية المباشرة إلى الحيز المكاني، مبررة ذلك بقدرة هذا المفهوم على دحض فكرة انعكاس الواقع في القصيدة الشعرية الجاهلية، لتصنع بنية موحدة تقدم رؤية فنية للحياة وتعبيراً رمزياً عنها، يعتمد على اللغة ككائن مستقل بذاته.

إن اعتماد ريتا عوض على الصورة الرمزية لكشف بنية القصيدة الجاهلية، من شأنه أن يجمع تلك الصور بتجليات ثقافية وإنسانية ليست من صميم الشعر دائماً، وبخاصة الدين والأسطورة كما تم تحديدهما من قبل الباحثة، لكن ذاك التجلي لا ينبغي أن يفهم كما هو شائع في بعض المقاربات الأسطورية، من أن الشاعر يجهد نفسه في استحضار أفكار من الحقلين، ويأتي الناقد ليكشف عنها في سياق حثيث، لحصر الأساطير المتضمنة في الشعر، وكأن الشاعر موكل بجمعها ما دامت الشفاهية لا تضمن استمرارها.

لعل ذلك ما دعا ريتا عوض إلى الحرص على التفريق بين اللغة الشعرية ولغة الأسطورة مستحضرة بعض آراء كلود ليفي شتراوس الذي أكد ضرورة التمييز بينهما؛ وقد أتاح لها ذلك التلويح مرة أخرى بجدية طرحها حين اعتبرت المقياس النقدي الملائم لقراءة الشعر الجاهلي في ما سمته "التقاليد الشعرية"، التي تقربها من النقد الأسطوري الذي استفاد من مقولة يونغ النماذج العليا. وإن

كانت قد أظهرت في غير هذا المقام قصور هذا المنهج على الأقل على مستوى تطبيقاته العربية، ((غير أن الناقد حين يتنبه إلى البعد الرمزي للصورة الشعرية ويلتزم بالتأويل الرمزي يجد نفسه في مواجهة الأسطورة وضمن الإطار المفهومي الذي تشكله في مجال النقد الأدبي))(24). ولعل في إقرار ريتا عوض ما يشفع لكثير من القراءات التي خلطت بين مقاربة الشعر الجاهلي ومقاربة الأسطورة، باعتبارها نمطاً من التعبير الرمزي الذي يعبر عن بنى فكرية تأخذ في بعض الأحيان طابع الأيديولوجيا، وأن هذه الأخيرة رغم طابعها السياقي إلا أننا نجد أن لديها ((نسقاً له منطقه المميز، ودقته الخاصة ـ من التمثلات ـ سواء أكانت صوراً أم أساطير أم أفكاراً أم مفاهيم. فهي تحظى بوجود تاريخي، وتؤدي دوراً تاريخياً في الوقت ذاته، وذلك في إطار مجتمع معطى))(25)، ومن ثم فمقاربة البعد الرمزي في النص الجاهلي جوهري وأساسي، ولا يمكن أن نفهم الكثير من البنى إلا إذا قاربنا البعد الرمزي للصورة الشعرية.

يبدو أن ريتا عوض مولعة بالمفاهيم والتنظير، إذ لم تدع مجالاً يشكل اهتمام نقاد القصيدة الجاهلية إلا ولجته، وبينت مزاياه وإخفاقاته، رادة ومعقبة ومقترحة لمنهج تراه جديداً يضمن ملاءمته مع خصوصية الشعر الجاهلي، ويمنح إمكانية الاستفادة من الأدوات النقدية الجديدة دون الالتزام بواحدة بعينها على وجه التحديد، ويظهر ذلك أكثر في اختيارها لمعلقة امرئ القيس كفاتحة تطبيقية لمقاربتها، متجاوزة الدراسات القديمة والحديثة ــ وما أكثرها ــ التي أفردت لشاعر ملأ الدنيا وشغل الناس ومازال.

تتبع ريتا عوض بكثير من الدقة صور معلقة امرئ القيس الرمزية، بعد أن أفرغتها من معناها الحرفي الذي ألصقه بها النقد الحديث والقديم على السواء، فلا ترى في فعل "قفا" دعوة الصاحب للبكاء كما هو شائع، بل تجده مشحوناً بدلالات متجذرة في التراث الثقافي ذات أبعاد أنثروبولوجية وطقسية ولا يستبعد أن تكون رمزية، فقد يكون دعوة لإيقاف الزمن إلى جانب كونه شعوراً بالرهبة والاحترام، إذ الوقوف طقس ديني يجسد الإجلال والإكبار، ولن يستبعد في نظر ريتا عوض أن يكون على الأطلال إشارة إلى بقايا معتقد أو أسطورة.

الأمر نفسه تراه مع كلمة "ذكرى" فهي تحدد طبيعة زمن القصيدة الذي جعلته عودة للزمن إلى الوراء من ناحية واستحضار لزمن ماض من ناحية ثانية، ثم يتوالى تأويل ألفاظ المعلقة بيتاً بيتاً ولفظة لفظة، مظهرة في كثير من المرات زيف ما كان يدعى في كثير من المقاربات الحديثة والقديمة على السواء، وبخاصة تلك التي رمت القصيدة الجاهلية بالتفكك والتشتت، مركزة على واقعية الشعر الجاهلي وضرورة أن يكون صدى لذاتية صاحبه، ومن ثم تؤسس ريتا عوض للطرح النسقي الذي يدعو إلى مقاربة النص باعتبار مكوناته البنائية، وأن المولد الوحيد للدلالة في النص هو اللغة، لذا ينبغي مقاربة ((اللغة لذاتها وبذاتها))(26)، باعتبار أن النص لذاته وبذاته هو الموضوع الحقيقي والوحيد الذي يفجر الدلالة ويؤديها.

وهي حين تعمل ذلك تحاول مراراً إثبات الوحدة البنائية للقصيدة الجاهلية، كمصطلح جديد تراه نابعاً من خصوصية الشعر العربي، وتنطق به بنيته، وبذلك ((كانت البنية الصورية الفنية للقصيدة تجاوزاً لمظاهر الواقع، ولم تكن محاكاة له ولا تمثيلاً لإيقاعه، فكانت القصيدة بناء رمزياً يدرك بالتأويل))(27)، وقد أتاح لها ذلك إبعاد السرد القصصي وإرجاء مفهوم واقعية النص الشعري، وذلك انطلاقاً من الطرح البنيوي الذي يؤسس لأن ((البنيوية تزهر عند نهاية الأيديولوجية))(28)، ومن ثم كانت البنية الصورية الفنية للنص الجاهلي تجاوزاً للسياق، وتأسيساً لمقولة البنية في طرحها الصوري.

لكن التأويل له أسسه وضوابطه التي لا تظهر نتائجه إلا بها، واتخاذه سبيلاً لإثبات بنية القصيدة التي سمتها ريتا عوض بالوحدة البنائية، والتي لا يمكن أن تفهم إلا في إطار خاص، يكون الرامز والمرموز متعالقين سلفاً، فك شفراتهما وأبعادهما لا يسير في مستوى واحد، إذ هو خاضع للذاتية أكثر من النظرة النقدية الدقيقة، وبذلك تخضع ريتا عوض البناء الفني لعوامل مختلفة، لا يمكن الاتفاق على جدواها دائماً. وإن كانت ريتا عوض قد حاولت أن تذلل تلك الصعوبة وذاك التناقض المحتمل في الوقوف على زمنية الأفعال في النص الواحد إذ رأت أن مشهد الأطلال في قصيدة امرئ القيس ليس مبتدأ ولا السبل

منتهى، بل إن تغليب الشاعر استخدام الفعل بصيغة الماضي، يضع المشهدين في لحظة زمنية واحدة، فليست الأطلال سابقة على السيل من حيث الزمن ولا من حيث البنية، إنهما حدثان معاً من الوجهة الفنية وهما وجهان لحقيقة واحدة على المستوى الرمزي.

عندما تكون النتائج بمستوى ما ذكرت، فلا شك أنها تتعارض مع رؤى كثير من النقاد، وبخاصة كمال أبو ديب الذي رأى أن زمن القصيدة في الشعر الجاهلي يسير وفق حركة متعاقبة (29)، فيما أن ريتا عوض تعتبرها دائرية، يمكن تأويل الرموز من الجمع بين ما كان يعتبر متناقضاً.

حاولت ريتا عوض في عرضها لصورة الفرس والصيد لدى امرئ القيس أن ترد على مجموعة من الأسئلة تراها مهمة في الكشف عن بنية الصورة الشعرية في ديوان امرئ القيس كما وردت في نسخة الأعلم برواية الأصمعي، وخصت من تلك الأسئلة على وجه التحديد: ما هو محور شعر امرئ القيس كما تحدده البنية الصورية الشاملة في نتائجه؟ وكيف يجد عمله الشعري وحدته ويصبح متكاملاً وملتحماً؟ وكيف يشكل العمل بأسره نظاماً يرتكز على محور مركزي؟.

دون سابق تمهيد أو تحضير تحصر ريتا عوض بنية الصورة لدى امرئ القيس في ثنائية "الجدب/ الخصب" والتي سمتها بالتضاد الوظيفي، وهو كما قدمت له لا يختلف عن محور مقاربة كمال أبو ديب الذي سماه بالثنائيات الضدية؛ ومن شأن تداخل وظائف كل قطب من تلك الثنائية، أن تقود إلى عالم من الرمز الذي رأته كفيلاً بفهم طبيعة البنية الصورية الجاهلية؛ إذ من خلال ارتباطاتها المختلفة يتألف ((عالم شعري رمزي أركانه الذات والمجتمع والطبيعة والوجود بما هي عناصر فنية تحقق العمل الفني، وبؤرته جدلية الخصب والجدب))(30)، فيصبح بذلك الشعر أداة للتخطي والتجاوز، ومن ثم يصير وصف الفرس لدى امرئ القيس رمزاً لرفض واقعه ومحاولة الانتصار على طبيعته التي تذكره بالموت في كل لحظة، ولن يفلح دون فرس وامرأة وهما عماد شعره بكامله، ومن ثم فالمعجم الشعري في نص امرئ القيس مبني في أساسه على الثنائيات التي تشكل البؤر التي تولد الدلالة، فـ ((النص يأتي في الواقع من مصاحبة الدوال، ومن

ثم ترك المدلولات لتتدبر أمرها))(31)، وتفجر دلالاتها من داخل بنيتها.

تستخلص ريتا عوض كل ذلك من عرض مجموعة من المقطوعات الشعرية من ديوان امرئ القيس، فتلحظ أن فرسه ذو أبعاد أسطورية، اتخذ معادلاً موضوعياً للانطلاق والتخطي والانتصار ورمز مواجهة الزمن وتجاوز الجدب والعجز والموت، وذاك ما يفسر في رأيها أن صورة فرس امرئ القيس لا تورده ميتاً مطلقاً؛ أما عن تكرار صور بعينها للفرس في الديوان فلا تفسره ريتا عوض بنظام الصيغة كما دعت إليها نظرية التأليف الشفهي، بل باغتراف امرئ القيس من تراث واحد شكل تقاليد فنية مشتركة يسهم كل شاعر في منحها جزئية تظافرها بشكل الصورة الكاملة التي لا يختلف فيها؛ ولعل ذلك قد يقود لا محالة إلى تجاوز كثير من الآراء النقدية التي لم تر في الفرس سوى مطية لقطع الفيافي، وأداة حربية تلحق الأذى بالآخر كلما ظهرت علامات تفوقه وتميزه؛ ويتجاوز أيضاً بعض القراءات الأسطورية التي اعتبرت تكرار صورة الفرس توحي ببقايا معتقد ديني ضمن ما اصطلحت على تسميته بالطوطم الحيواني، فيما أن ريتا عوض جعلته رمزاً شعرياً استخدمه الشاعر بصيغة فنية للكشف عن رؤيته للواقع ورؤياه للوجود، ولا يبقى الفرس ــ ومعه بقية الحيوانات الأخرى ــ حبيس الواقع المادي، ومحاكاة البيئة، ولا هي صور تتكرر كيفما اتفق، بل تراثاً فنياً مشتركاً يتميز بتنوع الدلالات وتميز نمو جزئياتها من مقطع لآخر.

في سعيها الحثيث لتأكيد رمزية الصورة في الشعر العربي القديم وعدم جدية طرح ملازمة الشعرْ الجاهلي للواقع؛ تكشف ريتا عوض أبعاد الصورة الرمزية للحيوان والصيد في ذلك الشعر، متوقفة بكثير من الاستفاضة عند صورة الثور قاتلاً ومقتولاً ومثنية على عمق ملاحظة الجاحظ حين رأى أن الثيران تُقتل في المراثي والمواعظ وتقتل حين تشبه الناقة بالبقرة في المديح؛ وهي ملاحظة لا ترى فيها ريتا عوض مجرد حكاية تسابق الشعراء إلى استلهام مضامينها دون وعي بأبعادها. بل إن فعلهم ينم عن معرفة يقينية بالتقاليد الأدبية والتراث الفني، متخذة فيه الصورة أبعاداً رمزية تسمو عن الصراع الهين بين الكلاب والثيران. فالكلاب الجامحة والمهاجمة للثور مثلاً رمز للشك والتوجس والالتباس الذي

يعاني منه الشاعر، وليس من يقين سوى حتمية ذلك الصراع الداخلي العنيف، ومن ثم فما كانت تروج له الدراسات الأسطورية حول أسطورية الثور وعبادته بوصفها رمزاً للإخصاب لم يعد ذا قيمة عند ريتا عوض.

إن الثور في اعتقادها مجسد لرغبات الشاعر في تخطي واقعه وتجاوز زمنه، يشترك كل الشعراء في رسم جزئياته ورؤيتهم للحياة والوجود من خلاله. ومن ثم تصبح صورة الحيوان في الشعر الجاهلي مكوناً بنيوياً ((يكسب دلالته الرمزية من الجو الذي يلف القصيدة والحالة الشعرية التي يعبر عنها الشاعر، وهذا المكون البنيوي يفصح عن تجربة شعرية فيعطي القصيدة هويتها الفنية ويحددها ويتحدد بها))(32)، ومن ثم تتخلص صورة الثور من القراءة الإسقاطية الشمولية إلى قراءة تحاول أن تعطي الخصوصية لصورة الثور بحسب طبيعة النص لا بطبيعة المنطلق الميثوديني المعتمد على الرؤيا الشمولية.

لعل النتائج التي توصلت إليها ريتا عوض أثناء تتبعها لصورة الحيوان والصيد في شعر امرئ القيس على وجه التحديد، أتاحت لها مشروعية الطعن في كثير من أحكام كمال أبو ديب في الرؤى المقنعة، وإن كانت قد أثنت على جهوده الجبارة في سبيل تخليص الشعر الجاهلي من الأحكام في أكثر من موضع، وبخاصة في حديثه عن صورة نمطية الثور، هذه الصورة التي تلقفها الشعراء بشكل لا يوحي بتباين تجاربهم الشعرية. لكن ريتا عوض نفسها لا تضمن لتصورها القبول الحتمي، فما الذي يدفع القارئ إلى الربط بين محنة الثور في القصيدة ومحن الإنسان في الواقع؟ إن التأويل وحده إن ضمن تبريراً ما لصورة متكررة لا يمنح لنفسه حق الإجماع والحقيقة المطلقة، فما يصلح عن كمال أبو ديب لا يستبعد أن يكون صالحاً لدى ريتا عوض. وإن حاولت في مقام آخر أن تغلق منافذ النقد حين جعلت وظيفة صورة الحيوان وظيفة بنيوية مرتبطة ارتباطاً حتمياً بالغرض الشعري لتلك القصيدة وبالتجربة الشعرية التي تعبر عنها، وهو مخرج أكد بوعي فكرة التقاليد الشعرية التي لا يحيد عنها الشعراء إلا ليبدعوا بداخلها وضمن أطرها.

تتخذ المرأة في شعر امرئ القيس مجالاً رحباً تكاد تشكل مع الفرس تجربته الشعرية كاملة، جسد من خلالها صورة رمزية لتفاعل الإنسان مع العالم والوجود في لحظات التنافر والانسجام؛ وقد اختارت ريتا عوض قصيدة "ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي..." أنموذجاً لكشف الدلالات الرمزية لصورة المرأة واختيارها لم يكن اعتباطياً، فالمرأة تشكل فيها نصف الأبيات، بل إن الطلل في مقدمتها "القصيدية" يحول الدلالة من ديار خالية إلى غياب امرأة تمنح الحياة. وقد منحت أداة "ألا" في رأيها هذا التواشج الوثيق بين الطلل والمرأة، فهي تجعل الديار حية تسمع نداء الشاعر في تحد للجدب الذي أطاله والزمن الذي أصر على خرابه.

الواقع أن هذا التعالق بين حقلين هو في عرف كثير من المقاربات من باب الاعتساف والتقرير وهو ما منح لريتا عوض إمكانية ربط صورة الأرض المخصبة بصورة المرأة، وكانت للعلاقة الجنسية معها صلة دلالية رمزية بإخصاب الأرض وعودة الحياة إليها بعد عقم وجفاف، يتم ذلك بإحضار "سلمى" التي تمنح انفصال الحاضر عن الماضي، فتدب الحياة في المكان، والحيوانات فيه منشغلة بروعة الربع وتنوع مظاهره.

تتخذ المرأة عندها في مقام آخر صورة مزدوجة حين يكون الطلل البالي رمزاً لذات الشاعر التي أنهكها الزمن، فتأتي المرأة لتعلن بقاء عهده بالحياة، وذلك بمنحها قدرة الإخصاب والتخصيب، تماماً كما ادعت بسباسة أنه كبر وصار لا يحسن اللهو، ومن ثم أصبح مضطراً على إثبات العكس ونفي التهمة التي شارك الزمن في تثبيتها. ولن يكون الرد مقنعاً إذا لم يستعرض تجاربه مع أخريات يشهدن له بطول باعه في اللهو؛ ومهما يكن فالمرأة في شعر امرئ القيس وإن تباينت صورتها امرأة مثالاً أو امرأة واقعية لا ينبغي عند ريتا عوض أن ترتبط بما كانت في علاقتها بالرجل، بل بوصفها رمزاً تجسد الحياة وأفولها عند غيابها ويبقى الزمن بكل دلالاته محور صورة المرأة في شعر امرئ القيس وأساسها، يتجسد بالأخص في رمز الطلل البالي وأحياناً في رمز المرأة نفسها.

تقرن القصيدة الجاهلية بين الطلل والرحلة، فجدب المكان وخرابه يدعو

للرحيل بحثاً عن خصب آخر. فتغدو الرحلة فعلاً ضرورياً لمواجهة طبيعة ألح جفافها، لكن ذلك لا ينبغي أن يربط بصورتها في الواقع. إذ الشاعر الجاهلي يأتي الطلل وقد طال غياب أهله عنه أكثر من حول، ومن لا يفعل - في رأي ريتا عوض - يتصور القارئ حدوث الرحلة على مرأى الشاعر، إن كان ثمة وقوف على الطلل أصلاً في الواقع. من هنا تتخذ الرحلة بعدها الرمزي الذي تكون فيه المرأة هي المقصودة بالوصف، إذ غيابها كان عامل قفر المكان ووحشته.

يقيم الشعر الجاهلي - وشعر امرئ القيس تحديداً - تعانقاً بين رحيل المرأة في هودجها بالنخلة، بعد أن يكشف ضجره من زمنه وتذمره من مأساة الجدب، ليصور رحلة المرأة المفارقة كحال النخلة التي حان قطف ثمارها، لكن لا أحد مدّ ذراعه لجنيها. فكان لديه ((صيغة تجاوز واقع محكوم بالتشتت وعدم الاستقرار والبتر المتواصل للصلات الإنسانية الحميمة))(33)، وبذلك تتخذ الرحلة رمزاً غير بعيد عن رمز المرأة، يظهر ذلك جلياً في قصيدة امرئ القيس "سما لك شوق" التي يصور فيها رحلته إلى القيصر مستنجداً به لاسترداد ملك أبيه المقتول، جمع بين رحلتين، رحلة الظعائن طلباً للخصب ورحلته هو سعياً لاسترجاع المجد الضائع.

رأت ريتا عوض أن البنيتين امتزجتا لتشكيل صورة واحدة مفعمة بالأسى والحزن على الزمن الذي أجبره على طلب المساعدة عند من لا يقوى على فعل شيء، ويأتي حضور المرأة في القصيدة ليعلن الثبات والاستقرار في التغير والتنقل، وكأن امرأ القيس يحاول أن يثبت أن ((الارتحال الدائم والحياة غير المستقرة، يعارضها الثبات في الحب واستمرار التذكر، وكأن الثبات الداخلي يلغي الواقع المأساوي ويخفف للقاء ضن الزمان به))(34)، فتغدو الرحلة شأن الثور والمرأة وغيرهما - في نظر ريتا عوض - رمزاً لذات الشاعر، لا يمكن أن تربط بالرحلة الواقعية من مكان لآخر كما هو شائع في حياة البدو.

لكن عبد الملك مرتاض يذهب مذهباً مخالفاً لطرح ريتا عوض في مقاربتها لصورة المرأة في الشعر الجاهلي؛ إذ نجده لا يقنع بالمقاربات الكثيرة التي أفردت للمرأة، سواء أكان ذلك الحديث عنها متصلا برمزيتها أم واقعيتها أم بوصفها

الاجتماعي، إذ يرى أن المرأة لم تخص بدراسة خاصة من خلال نصوص شعرية، بل من خلال سياقات خارجية، كما نجد أن صورة المرأة خضعت إلى أحكام تعميمية قد تخص وضعاً معيناً في شعر معين، ولا تخص بالضرورة صورة المرأة في أشعار أخرى لم تقارب.

يرى عبد الملك مرتاض أن وأد البنات في العصر الجاهلي دليل على مكانة المرأة وسمو منزلتها، إذ إن الوأد لم يكن خشية عار أو نشاز محتمل، بل كان كما وصفه القرآن الكريم خوفاً من الحاجة والفاقة، وقد قدّم مجموعة من المبررات لتأكيد جدية طرحه عكس ما كان مروجاً عند الأقدمين والمحدثين أيضاً:

1 ـ عدم قدرة البنات مساعدة الوالدين في كسب القوت.

2 ـ عدم استقلاليتها الاقتصادية عند كبرها، إذ تصبح عالة على أخوتها وأبيها.

لكن على الرغم من ذلك فالمعلقات تكلف المرأة بالكثير، إذ ليست بالضرورة مرتبطة باللذة والمضاجعة، فقد كانت مشاركة في الحروب كما هو ظاهر في معلقة عمرو بن كلثوم، بل إنها كانت ((تفهم الشعر وناقدة تستطيع التعليق عليه، وتميز جيده من رديئه))(35)، وبذلك لا يستبعد عبد الملك مرتاض ضياع شعر كثير لم تكن فيه المرأة مرادفة للذات ((وأن الرواد لم يكادوا يحفظون لنا منه إلا ما كان وصفاً لجسد المرأة))(36).

لا يستسيغ عبد الملك مرتاض مذهب الكثير من النقاد حين اعتبروا المرأة رمزاً مثقلاً بالدلالات التي تتعدى ظاهر اللفظ. وإذا كان ذلك يصح في مواضع معينة ـ المطالع ـ فإنه لا يصح في مواضع أخرى، بل إن المرأة عنده ((لم ترمز إلا فيما بعد لدى الشعراء الغزليين، وخصوصاً لدى أهل التصوف الذين بلوروا رمزية المرأة، ووظفوا قيمتها الجمالية فاغتدوا يطلقون اسم "ليلى" على كل موضوع))(37).

فالشعراء كانوا لا يتحرجون في التصريح بأسماء حبيباتهم، فغيرة ابنة عم امرئ القيس ما في ذلك شك، وكذلك عبلة مع عنترة، ومن ثم لا تتخذ تلك الأسماء أي علامة رمزية فهي أسماء واقعية وثقت صحتها بالرواية عند أكثر

العارفين بالشعر الجاهلي، وأشدهم اهتماماً ((ففيم تمثل إذاً هذه الرمزية؟ وهلا وقفناها على البكاء على الديار؟ وهلا قصرناها على الوصف العام لامرأة حبيبة دون ذكر لاسمها، ولا وصف لجسدها واسترحنا فأرحنا؟ أما أن نعم الترميز... فإنما لا يحسب ذلك يجسد حقيقة، ولا نراه يمثل تقريراً لوجه من التاريخ الصحيح والخبر الصحيح))(38).

لم تكن المرأة في رأي عبد الملك مرتاض تعيش أوضاعاً مأساوية ولا كانت تتحمل مشاقاً عظمى مع زوجها الذي يسعى إلى إذلالها وامتهان كرامتها، كما تحاول بعض الدراسات أن تقنعنا بذلك. لكنها ليست أيضاً رمزاً لمعبود ولا إلى إله. وقد كشفت المعلقات بعضاً من تلك المكانة التي كانت تحظى بها المرأة، والصعاب التي يواجهها الرجل في سبيل امتلاك وُدها، بل ((إن التغني بجمال نساء معينات، في جملة من المعلقات، لدليل قاطع على أن هؤلاء الشعراء كانوا يحبون حقاً، نساء بأعينهن، ولم يكن ذلك مجرد رمز من الرموز))(39). ومن ثم فالشيء إذا بدا سهل المنال وصاحبته نظرة احتقار وإذلال، لم يصلح أن يكون قضية شعرية، ولا بفصل في الجزئيات، وإعلان العجز أمام صفة التردد والدلال فيه.

أما تعدد أسماء النساء في القصيدة الواحدة فلا ((يدل على رمزيتهن، بل على حقيقتهن))(40)، وذلك على نقيض ما ذهب إليه محمد البهبيتي وغيره، حين ربطوا ذلك التعدد بشخصيات أسطورية أو خيالية.

إن نفي "الرمزية" عن الشعر الجاهلي وبخاصة "رمزية المرأة" يحيل النص إلى واقعية جافة ومادية مفرطة، ومن ثم يصبح التفريق بين المبدع وغيره أمراً يسيراً. إن اللغة الشعرية في أدنى تعريف لها خرق للمألوف وتكسير للسائد، يمنحها الشاعر أبعاداً تسمو عن الواقع ولا تبقى لصيقة به، ومن ثم فنفي الرمزية عن لغة الشعر الجاهلي يؤكد من حيث لا تحتسب سذاجة الشاعر الجاهلي وبداوته، وهو أمر ينفيه عنه عبد الملك مرتاض في أكثر من موضع.

إن الرمز الذي تحاول ريتا عوض إلزامه بكل الظواهر الشعرية في قصائد امرئ القيس والذي لا يستبعد أن يكون له صدى في الشعر الجاهلي كله، باعتبار استلهام الشعراء لتقاليد فنية واحدة لا يخرجون عنها، مرتبط أساساً بفكرة الموت

والانبعاث ، فالقصيدة الجاهلية عندها لا يمكن أن تخرج عن دائرة الصراع بين الموت والحياة ، تتجاذبها قوى التحدي والمواجهة والشعور باليأس والقنوط ، مما ولد لدى الشعراء – وامرئ القيس على وجه الخصوص – بطلاً تراجيدياً ممزقاً ((بين الهدف العظيم الذي يبتغيه والمصير القاتم الذي يسعى إليه بنفسه ، لأنه بشر عاجز عن إدراك خفاياه))(41) ، وتلك سنة الحياة لديها صاحبت الإنسان وأجبرته على أداء طقوس من صميم الموت والانبعاث.

إن مقاربة ريتا عوض تعد من القراءات الجادة للشعر ؛ إذ حاولت أن تقدمه بصورة جديدة لم نألفها عند كثير من الدراسات التي تسم نفسها حداثية ؛ فهي لم تجعل مادة مقاربتها للشعر الجاهلي بكامله لمعرفتها باستحالة قراءة جميع متونه بشكل دقيق وموضوعي ، وقد عابت على المقاربات التي فعلت ذلك ، وبخاصة مقاربة كمال أبو ديب "الرؤى المقنعة" الذي كان يطمح إلى منح رؤية جديدة لقراءة الشعر الجاهلي ، فأدخله ذلك إلى جو التعميم والرغبة في التنميط.

لم تلج ريتا عوض بحثها إلا بعد أن حاولت التأسيس لمنهجها من خلال تتبعها مفهوم الصورة الشعرية عند العرب والغرب ، عارضة وناقدة ومقترحة ، صابة جملة من الملاحظات القاسية على قراءات الرومانتيكيين الذين أحالوا الصورة الشعرية على ذوات أصحابها ، غافلين أن الإبداع الشعري لا يمكن أن يستمد إلا في دائرة التقاليد الشعرية التي تتضافر جهود الأجيال في تثبيت أركانها وأطرها ، فيصبح الإبداع الفردي مساهماً في صياغتها وفق معطيات معروفة سلفاً لا معارضاً أو متميزا.

ترفض ريتا عوض على خلاف البنيويين العرب وغير العرب الذين درسوا القصيدة الجاهلية ، الاستعانة بإجراءات التأليف الشفاهي كما نظر لها باري ولورد ؛ إذ رأت أن ذلك لا ينطبق على القصيدة الجاهلية لافتقارها إلى العنصر القصصي ، وأن مسألة الصيغ المكررة التي حاول بعضهم أن يبرز بها ملاءمة النظرية لقراءة الشعر الجاهلي ، لا يمكن أن تكون إلا واهية ، باعتبار أن تلك الصيغ تخص الشعر الشفاهي والشعر المكتوب أيضاً ، بل إن ريتا عوض تؤكد في أكثر من موضع أن الشعر الجاهلي لم يحفظ بالذاكرة كما هو شائع بل إن وصوله

تم بالكتابة(42)، ومن ثم تنفي التطابق المفترض بين شفاهية باري ولورد والشعر الجاهلي.

أتاح لريتا عوض إنجاز مقاربتها متأخرة عن مقاربات كمال أبو ديب وعدنان حيدر وكاترين بابتسون الطعن في الكثير من نتائجها، إما بسبب اعتمادهم على مناهج ليست من طبيعة الأدب [فلادمير بروب، كلود ليفي شتراوس]، وإما لاستنتاجاتهم المستعجلة التي تفتقر إلى الدقة المبنية على قراءة شاملة للمتن الشعري الجاهلي بكامله. كما نجدها تعترض على عدم مطابقة تنظيراتهم مع تطبيقاتهم، فهم يصرحون أن المناهج المعدة سلفاً لا تمنح القدرة على فهم الطبيعة الشعرية، لكنهم يسعون دون أن يشعروا إلى إلزام ذاك الشعر بنظريات هي أصلح للحكاية والخرافة.

سعت ريتا عوض في قراءتها إلى تأكيد رمزية الصورة الشعرية الجاهلية، من أجل إثبات انتماء الصيغ المكررة إلى التقاليد الشعرية التي ترتبط بالذات المبدعة وليست نسخة مطابقة للواقع، فكل الظواهر عندها رمز مهما بدا هيناً بسيطاً لا يحتمل صفة الرمز؛ ومن ثم حاولت أن تظهر بنية القصيدة الجاهلية لا من خلال المعنى السطحي الذي تحمله اللفظة في دلالاتها المعجمية، بل فيما ترمز إليه من عوالم خفية تكشف طبيعة علاقة الإنسان بالحياة في مجتمع كان يئن لوطأة الزمن؛ وبذلك أقامت ريتا عوض قراءتها على استنتاجات ذاتية لا تستدعي الاتفاق من طرف الجميع بالضرورة. أما فكرة الموت والانبعاث التي لم تجد الصورة الشعرية إلا سائرة في فلكها، فهي فكرة يعوزها كثير من الدقة التي افتقدتها القراءات الأسطورية كما بينتها في بداية كتابها؛ ومن ثم هل يصبح أمر تحديد بنية القصيدة الجاهلية ممكناً إذا منح كل قارئ دلالة رمزية لظاهرة معينة، لا يرى أحد حق امتلاك واحدة دون أخرى؟

إن الحديث عن بنية القصيدة ينبغي، من وجهة بنيوية، أن يكون مستخلصاً من نظامها الخاص الذي تبتدعه لنفسها، وليس بالضرورة متفقاً مع نظام قصيدة

أخرى. أما مسألة التقاليد الشعرية فلا يمكن وحدها أن تبرر من خلال الصيغ المتكررة في الشعر الجاهلي، فهي أيضاً لا تسوغ الإبداع الفردي الذي يظهر من خلال تعلقنا بشاعر دون غيره، ومن خلال قصيدة الصعلكة وقصائد الهذليين عن باقي قصائد الجاهليين، وتالياً يصبح ممكناً الحديث عن تقاليد متباينة في مجتمع معين ولدى جيل واحد.

الإحالات :

1 ـ ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس" ـ ص: 10.

2 ـ ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس" ـ ص: 10.

3 ـ مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم ـ ص: 46.

4 ـ نصرت عبد الرحمن: الصورة في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ـ ص: 213.

5 ـ ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس" ـ ص: 23.

6 ـ علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها ـ ص: 8.

7 ـ الطاهر وعزيز: بنيوية كلود ليفي شتراوس ـ مطبعة فضالة ـ المغرب ـ 1990 ـ ص: 71.

8 ـ ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس" ـ ص: 19.

9- Voir R/ Jakobson: Questions de Poetique: Ed: Seuil. Paris.

10 ـ الطاهر وعزيز: بنيوية كلود ليفي شتراوس ـ ص: 61.

11 ـ ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس" ـ ص: 27.

12 ـ ينظر فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة ـ تر: إبراهيم الخطيب ـ الشركة المغربية للناشرين المتحدين ـ ص: 33 إلى 69.

13 ـ غاستون باشلار: جماليات المكان ـ تر: غالب هلسا ـ ص 31.

14 ـ ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس" ـ ص: 36.

15 ـ ينظر نصرت عبد الرحمن: في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية ـ ص: 54، 53، 52.

16 ـ ينظر ريتا: عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس" ـ ص: 40، 41.

17 ـ خالد الزواوي: تطور الصورة في الشعر الجاهلي ـ ص: 334.

18- Jean le Galliot: Paychanalyse et lengages litteraires. Ed. Fernand Nathan. 1977. P: 141.

19 ـ ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس" ـ ص: 64.

20 ـ خالد الزواوي: تطور الصورة في الشعر الجاهلي ـ ص: 30.

21 ـ عبد الله إبراهيم ـ سعيد الغانمي ـ عواد علي: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ـ ص: 55.

22 ـ ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس" ـ ص: 131.

23 ـ ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس" ـ ص: 174.

24 ـ ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس" ـ ص: 179.

25- L. Althusser: Pour Marx.

26 ـ دوسوسير: دروس في الألسنية العامة ـ ص: 347.

27 ـ ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس" ـ ص: 239.

28- J. M. Auzias: Clefs Pour le structuralisme- Ed: sceghers: 1971: P: 24.

29 ــ ينظر كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤيا.

30 ــ ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس" ــ ص: 252.

31 ــ جون ستروك: البنيوية وما بعدها ــ ص: 97.

32 ــ ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس" ــ ص: 296.

33 ــ ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس" ــ ص: 358.

34 ــ ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس" ــ ص: 364.

35 ــ عبد الملك مرتاض: السبع معلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها ــ ص: 249.

36 ــ المرجع السابق: ــ ص: 252.

37 ــ نفسه ــ ص: 253.

38 ــ عبد الملك مرتاض: السبع معلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها ــ ص: 253.

39 ــ المرجع السابق ص: 257.

40 ــ نفسه: ص: 257.

41 ــ ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس" ــ ص: 374.

42 ــ ينظر ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس" ــ ص: 10.

بنية إيقاع الشعر الجاهلي

أ ــ الإيقاع الخارجي (1):

استرشد الشعراء الجاهليون إلى الأوزان والقوافي بإيعاز من طبيعتهم، وأبدعوا في النظم وفق مختلف الأبحر الشعرية بفعل آذانهم الموسيقية الحساسة، التي كانت بمثابة الحارس الأمين الذي يقوم الاعوجاج ويزيل الزلل، فكانوا يستدركون الأخطاء تلقائياً إذا حادوا عن مواقع النغم، ومواضع الإيقاع، بعد أن مجتها أذواقهم ولفظتها أسماعهم. كما كان لكثافة التجارب وامتداد الخبرات الدور الإيجابي الفعال في هذا التقويم النغمي، والتصويب الموسيقي من غير ما مرشد ملقن.

من المعلوم أن الشعراء القدامى بفطرتهم كانوا أقوى الناس استشعاراً بالإيقاع الموسيقي للشعر، وأكثرهم تجاوباً معه، وليس من المعقول أن يتلقوا أصول هذا الفن من أي معلم، فلم توجد في تلك الأمكنة والأزمنة معايير تضبط هذه الصناعة الشعرية الموسيقية، وإنما تحقق ذلك في العصور التالية بفضل اكتشاف الوزن مجسداً في النظام العروضي الخليلي مقياساً للشعر، يقاس عليه التحقق من صحة أو سلامة الانتظام، ((فالعروض ميزان الشعر بما يعرف صحيحه من مكسوره))(2)، ولقد قعّد الخليل بن أحمد الفراهيدي من خلال عمليات الاستقراء الموضوعية، والملاحظة الدقيقة خطابه العلمي لبحوره المعروفة، قوانين يعرض عليها الشعر للتأكيد من انسجام عناصره المكونة، وقد يكون في ذلك أصل تسمية هذه القوانين بالعروض(3).

يتضح من خلال متابعة البحور الشعرية أن الوزن عنصر أساسي لا يتحقق الشعر إلا به، ((فالوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً

في التقفية لا في الوزن وقد لا يكون عيباً نحو المخمسات وما شاكلها))(4)، والمتتبع لكتب النقد القديم في وقفاتها عند محاولة وضع تعريف أو مفهوم للشعر يجد أن النقاد يحرصون في بداية التعريف على بيان أنه موزون مقفّى، وذلك راجع إلى كونهم اعتبروا أن الانسجام الموسيقي في توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب خاص، مضافاً إلى هذا تردد القوافي وتكرارها، أهم خاصية تميّز الشعر من النثر.

فالشعر القديم يتركب من ألفاظ تُنظم فيما بينها انتظاماً متميزاً تبعاً لتوالي الحركة والسكون، مما يضع للشعر وزنه المتميّز وإيقاعه الخاص، هذا الانتظام يعتمد طريقة متفردة في تلاؤم أصول الكلمات، وانسجام أحرفها انسجاماً ينشئ شكل الوزن العروضي الذي يتقدم به الشعر ويعد في جملة جوهره.

ومن الملاحظ أن كل شاعر جاهلي التزم الوزن والقافية اللذين تخيرهما لقصيدته، ولم ينحرف عن ذلك في أي بيت من أبيات قصيدته، أي أن التلاؤم الصوتي والانسجام الموسيقي قد حُفظ تمام الحفظ في كافة أطراف النص الشعري، على الرغم من الطول الظاهر في العديد من القصائد مثل المعلقات، وكذلك بتنوع المواضيع وتعدد المضامين في النص الشعري الواحد.

لم يكن الإيقاع الخارجي ممثلاً في الوزن والقافية محط اهتمام كبير من طرف المقاربات العربية في العصر الحديث للشعر الجاهلي، باعتبار أن البيت الأول من كل قصيدة يكشف عن وزنها وقافيتها برويها؛ إذ يؤكد أحد النقاد أن ((لا حاجة بنا إلى الوقوف عند البناء الموسيقي للشعر الجاهلي، فقد نجح القدماء في استخلاص الرقم الموسيقية التي تتألف منها الأوزان الشعرية القديمة، كما نجحوا في ضبط القواعد الصوتية التي تحكمها ضبطاً دقيقاً))(5)، وفي الوقت ذاته كان انكباب المقاربات العربية في العصر الحديث على الإيقاع الداخلي لما فيه من تنوع وتفنن، ولما يتوفر عليه من حركية وحيوية.

ب ــ الإيقاع الداخلي:

يعد الإيقاع الداخلي من المستويات الأساسية التي حاولت القراءة الجمالية الوقوف عندها وهي تقارب الشعر الجاهلي، باعتبار أن الإيقاع الداخلي يقوم على أساس من التغير والتخالف داخل النص الأدبي، فما يمكن أن نرصده من الطّاقات الصوتية المنتظمة في موضع ما منه، ليست هي بعينها ما يمكن أن نرصده منها في موضع آخر منه، وما طالت أزمانها أو قصرت في موضع ما منه ليس بالضرورة أن يتكرر النعت نفسه في مواضع أخرى، فهو يتغير وفق تغير الدلالات في النص، فلا ثبات ولا تآلف للطاقات الصوتية وأزمنتها في هذا الإيقاع، إلا ((أن التكرار على إطلاقه هو منبعه الإيقاع الداخلي، فالكلام كله صدى وإيقاع لما فيه من تكرار الأصوات))(6). ومن ثم فالإيقاع الداخلي يختلف في أساسه عن الإيقاع الذي يحققه الوزن والقافية؛ إذ نجد أن أساسه تتضافر في خلقه في العمل الأدبي عناصر شتى يشترك فيها الشعر والنثر، وأول هذه العناصر هو الألفاظ، مفردة ومؤتلفة في التركيب، فالألفاظ حين تدخل في التركيب تسهم مع جاراتها ــ بما تتوفر عليه من قيم صوتية ــ في خلق إيقاع داخلي زائد عن الإيقاع الناجم عن الوزن والقافية في الشعر، على اعتبار أن موسيقى الكلمة كما يقول إليوت وليدة صلات عدة: إنها تنشأ من علاقاتها أولاً بما يسبقها وربما يعقبها مباشرة ومن علاقاتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه... وتنشأ تلك الموسيقى أيضاً عما للكلمة من طاقة قوية أو ضعيفة على الإيحاء.

تقف بعض المقاربات العربية الحديثة عند منابع الموسيقى الداخلية، معتبرة أنها وليدة الدفقة في أحاسيسها المنبثقة من قوى الذات المتفاعلة مع خصوصية تمايز مثيرات الحدث، والربط بينه وبين متباعداته في إدراك الشاعر، ومن ثم لا يمكن فصل الإيقاع الداخلي عن شخصية الشاعر وعن طبيعة التجربة التي يكابدها، ومن هنا يتبين لنا أن ((الإيقاع ليس مجرد تلاعب بالمقاطع وإنما يعكس الشخصية بطريق مباشر، ولا يمكن فصله عن الألفاظ التي تكوّنه والنغم المؤثر في الشعر لا يصدر إلا عن دوافع قد انفعلت انفعالاً صادقاً، ولهذا فهو أدق دليل

على نظام النزعات))(7)، الذي يموج داخل عالم الذات المبدعة، ومن الآليات الأساسية التي ركزت عليها المقاربات العربية الحديثة وهي تحاول مقاربة جمالية الإيقاع الداخلي في القصيدة الجاهلية التكرار الصوتي والتصريع.

أ ـ التكرار الصوتي:

اجتهد الشاعر من خلال طاقاته الإبداعية ومؤهلاته الجمالية لإنتاج أصوات بعينها في إطار البيت الواحد، أو في إطار المقطوعة أو القصيدة بكاملها، فيحصل تشاكل صوتي، وقد تختلف الأصوات من بيت لآخر فيحصل التقابل الصوتي، وبفضل هذه الطريقة ممثلة في التشاكل والتقابل الصوتين نشأ التنوع الصوتي.

يرى إبراهيم عبد الرحمن محمد أن الشاعر الجاهلي أنجز هذا التكرار الصوتي المتنوع بأدوات عديدة يمكن حصرها في أشكال ثلاثة هي:

1 ـ تكرار لحروف معينة في كل بيت شعري ينشئ تكرارها إيقاعات أو أصواتاً موسيقية مميزة.

2 ـ تكرار كلمات ينتقيها الشاعر انتقاء موسيقياً خالصاً، تسهم في ثراء اللغة وفي بناء الصورة، وكذا توفير قدر عال من الإيقاعات في كل بيت.

3 ـ وهو تكرار صوتي يتمثل في تتابع حركات، تتوافق أو تتباين مع القافية والروي؛ وقد كان الشاعر الجاهلي في أحيان كثيرة يجمع بين نمط وآخر أو اكثر من أشكال التكرار الصوتي في البيت الشعري الواحد(8).

إن امرأ القيس هو الشاعر الأول الذي يكشف إبراهيم عبد الرحمن محمد عن عنايته بتكرار الحروف والكلمات، والتقطيع الصوتي، وتوالي الحركات المتطابقة، والنص الشعري الذي اتخذه نموذجاً تطبيقياً هو مقطع من المعلقة(9):

وَإِنَّ شِـفَائِي عَبْـرَةٌ مِهْـرَاقَةٌ ... وَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ

فَفَاضَتْ دُمُوعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً ... عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مَحْمَلِي

تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الغَبِيطُ بِنَا معـاً ... عَقَرْتَ بَعِيرِي يا امْرَأَ القَيْسِ فَانْزِلِ

ويَـوْماً عَلَى ظَهْرِ الكَثِيبِ تَعَذَّرَتْ ... عَلَـيَّ، وَآلَتْ حَلْفَةً لَـمْ تَحَلَّلِ

أفاطِمَ مهلاً بعضَ هذا التدلُّلِ   وإن كنتِ قد أزمعتِ صرمي فأجملي
وإنْ تكُنْ قدْ ساءَتْكَ منّي خليقة   فسلّي ثيابي من ثيابكِ تنسلِ
أغرَّكِ منّي أنَّ حبَّكِ قاتلي   وأنّكِ مهما تأمري القلبَ يفعلِ

هذا النموذج ساقه إبراهيم عبد الرحمن محمد في إطار تكرار الحرف، والإحصاء التالي يبين لنا ما يلي:

رقم البيت	الحروف المكررة
الأول	النون: 4/ السين: 3/ العين: 3 /الميم: 3 /الفاء: 2 / الهاء: 2
الثاني	الفاء: 2/ الدال: 2/ الميم: 5/ العين: 3/ النون: 5/ الباء: 3/ اللام: 4
الثالث	القاف: 4/ اللام: 3/ التاء: 2/ الميم: 3/ العين: 3/ الراء: 3
الرابع	الواو: 3/ الياء: 3/ الميم: 2/ اللام: 9/ الراء: 2/ التاء: 4/ الحاء: 2
الخامس	الألف: 3/ القاف: 2/ الميم: 5/ اللام: 5/ العين: 2/ الهاء: 2/ التاء: 4/ النون: 2

ومن تكرار امرئ القيس للكلمات في المعلقات نفسها قوله(10):

كَدأبِكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا   وَجَارَتِهَا أُمِّ الرَّبَابِ بِمَأْسَلِ
وَيَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ، خِدْرَ عُنَيْزَةٍ   فَقَالَتْ: لَكَ الوَيْلاتُ إنَّكَ مُرْجِلِي
وَإنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكَ مِنِّي خَلِيقَةٌ   فَسُلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسُلِ
أَغَرَّكِ مِنِّي أَنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي   وَأَنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ

هذه بعض الأبيات التي قدمها إبراهيم عبد الرحمن، والإحصاء التالي يكشف لنا ما يأتي:

رقم البيت	الكلمات المكررة وموقعها
الأول	أم (صدر) ـ أم (عجز)
الثاني	الخدر (صدر) ـ خدر (صدر) ـ مصدر (اسم مكان) ـ مصدر (اسم مكان)
الثالث	ثيابي (عجز) ـ ثيابك (عجز) ـ مفعول به ـ اسم مجرور
الرابع	أن (صدر) ـ أنك (عجز) ـ أداة توكيد ـ أداة توكيد

ويرى إبراهيم عبد الرحمن أن الشاعر امرأ القيس ((لا يكتفي بتوفير الإيقاعات الصوتية عن طريق تكرار الحروف والكلمات فحسب، ولكنه كان يعمد في أكثر المواطن الأخرى من المعلقة إلى تكرار الحركات المتجانسة))(11)، ومن الأشعار التي اعتمد فيها الشاعر على توالي الكسرات، قدم إبراهيم عبد الرحمن أربعة عشر بيتاً من معلقة امرئ القيس نذكر منها أربعة(12):

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ ... بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا ... وَجَارَتِهَا أُمِّ الرَّبَابِ بِمَأْسَلِ

فَقُلْتُ لَهَا: سِيرِي وَأَرْخِي زِمَامَهُ ... وَلاَ تُبْعِدِينِي مِنْ جَنَاكِ المُعَلَّلِ

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إِلاَّ لِتَضْرِبِي ... بِسَهْمَيْكِ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ

البيت الشعري	عدد حركات الكسرة
الأول	6 (صدر: 3) و(عجز: 3)
الثاني	6 (صدر: 3) و(عجز: 3)
الثالث	5 (صدر: 2) و(عجز: 3)
الرابع	6 (صدر: 2) و(عجز: 4)

بعد امرئ القيس ينتقل إبراهيم عبد الرحمن إلى الشاعر زهير بن أبي سلمى، الذي كان ((يحرص في تكراره للكلمات على أن يكون تكراراً ثنائياً،

وعلى أن يخالف في أكثر الأحيان بين هذه الكلمات المكررة وبين القافية، كما كان حريصاً على أن تختلف هذه الكلمات المكررة من بيت إلى آخر))(13)، ومن النصوص الشعرية التي عرضها في هذا السياق أحد عشر بيتاً من معلقة زهير، نجتزئ منها قوله(14):

فَلَمَّا عَرَفْتَ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا ... ألاَ انْعِمْ صَبَاحاً أيُّهَا الرَّبْعُ واسْلَمِ
وَفِيهِنّ مَلْهَى لِلَّطِيفِ، وَمَنْظَرٌ ... أنِيقٌ، لِعَيْنِ النَّاظِرِ المُتَوَسِّمِ
بَكَرْنَ بُكُوراً، وَاسْتَحَرْنَ بِسَحْرَةٍ ... فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ لِلْفَمِ
جَعَلْنَ القَنَانَ عَنْ يَمِينٍ وَحَزْنَهُ، ... وَكَمْ بِالقَنَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُحْرِمِ
كَأنَّ فُتَاتَ العِهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ ... نَزَلْنَ بِهِ، حَبُّ القَنَا لَمْ يُحَطَّمِ
وَقَدْ قُلْتُمَا إنْ نُدْرِكِ السِّلْمَ وَاسِعاً ... بِمَالٍ وَمَعْرُوفٍ مِنَ الأمْرِ نَسْلَمِ

البيت الشعري	الكلمة المكررة	الموقع	نوع الكلمة الأولى	نوع الكلمة الثانية
الأول	ربعها ـ الربع	صدر ـ عجز	اسم مكان	اسم مكان
الثاني	منظر ـ ناظر	صدر ـ عجز	اسم مكان	اسم فاعل
الثالث	بكرن ـ بكوراً استحرن ـ سحرة	صدر ـ صدر صدر ـ صدر	فعل ماض فعل ماض	مصدر (مفعول مطلق) اسم مرة (مصدر)
الرابع	القنان ـ القنان	صدر ـ عجز	اسم آلة	اسم آلة
الخامس	منزل ـ نزلن	صدر ـ عجز	اسم مكان	فعل ماض
السادس	سعى ـ سعيا	صدر ـ صدر	فعل ماض	مصدر (مفعول مطلق)
السابع	السلم ـ يسلم	صدر ـ عجز	مصدر	فعل مضارع

بعد تكرار الكلمات عند زهير بن أبي سلمى ينتقل إبراهيم عبد الرحمن محمد إلى تكرار الحروف عند زهير بن أبي سلمى كذلك، ((فقد كان حريصاً

فيما يكرره من الحروف على أن تكون من نوعين الأول حروف من جنس حروف الروي وهي تتكرر في كل بيت على حدة ولا تختلف من بيت إلى آخر، والثاني حروف ليست من جنس الروي ولكنها تختلف من بيت لآخر))(15)، ومن النصوص التي ساقها للغرض نختار هذا النص:

وَدَارٌ لَهَـــا بِالـــرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَـــا ... مَـــرَاجِعُ وَشْـــمٍ فِي نَوَاشِـــرِ مِعْـــصَمِ
بِهَـــا العَـــيْنُ وَالآرَامُ يَمْـــشِينَ خِلْفَـــةً ... وَأَطْلاؤُهَـــا يَنْهَـــضْنَ مِـــنْ كُـــلِّ مَجْثَـــمِ
أَثَافِـــيَّ سُـــفْعاً فِي مُعَـــرَّسِ مِـــرْجَلٍ ... وَنُـــؤْياً كَجِـــذْمِ الحَـــوْضِ لَـــمْ يَتَـــثَلَّمِ
وَوَرَّكْـــنَ فِـــي الـــسُّوبَانِ يَعْلُـــونَ مَتْـــنَهُ ... عَلَـــيْهِنَّ دَلُّ الـــنَّاعِمِ المُتَـــنَعِّمِ
جَعَلْـــنَ القَـــنَانَ عَـــنْ يَمِـــينٍ وَحَـــزْنَهُ ... وَكَـــمْ بِالقَـــنَانِ مِـــنْ مُحِـــلٍّ وَمُحْـــرِمِ
لَـــدَى أَسَـــدٍ شَـــاكِي الـــسِّلاحِ مُقَـــذَّفٍ ... لَـــهُ لِـــبَدٌ أَظْفَـــارُهُ لَـــمْ تُقَلَّـــمِ
وَلاَ شَارَكَتْ فِي المَوْتِ فِي دَمِ نَوْفَلٍ ... وَلاَ وَهْبٍ مِنْهَا، وَلاَ ابنِ المُخَزَّمِ(16)

فحرف الميم مفتاح معلقته، وهو حرف يَطَّرِدُ ذكره في أكثر أبيات المعلقة ليوائم رويها، وإذا أجرينا إحصاء تبين دون أن نحسب حرف الروي:

البيت	عدد حروف الميم
الأول	1 (صدر) _ 2 (عجز)
الثاني	2 (صدر) _ 2 (عجز)
الثالث	2 (صدر) _ 1 (عجز)
الرابع	1 (صدر) _ 1 (عجز)
الخامس	1 (صدر) _ 2 (عجز)
السادس	1 (صدر)
السابع	2 (صدر) _ 1 (عجز)

لقد بذل إبراهيم عبد الرحمن محمد جهداً مهماً من خلال تفطنه إلى هذه الظواهر الصوتية المتكررة في بعض نصوص الشعر الجاهلي، إلا أنه اكتفى

بعرض النصوص الشعرية التي وردت فيها فقط ، مع الإشارة إلى ظاهرة التكرار من بعيد ، الأمر الذي جعل هذا الجهد غير مكتمل ، مفتقداً للعناصر التالية :

ـ الإحصاء الدقيق المعين لمواضع التكرار ونوع المكرر ، والصفات الصوتية ومخارجها ـ بالنسبة للحروف. ـ والبنية النحوية والصرفية للكلمات المكررة.

ـ الوظائف الإيقاعية لهذه الألوان الصوتية (النفسية ، الفكرية ، الدلالية ، الاجتماعية).

ـ الانعكاسات الصوتية والموسيقية للمواد المكررة وآثارها في النص والمتلقي.

بعدما انتهى إبراهيم عبد الرحمن محمد من رصد الأشكال الثلاثة من التكرار الصوتي ، انتقل إلى وقفة أخرى عند الشاعر الجاهلي الأعشى الذي انصرفت عنايته ((في شعره إلى صوت بعينه من أصوات اللين ، هو صوت "ألف المد" أو الفتحة الطويلة على نحو ما يسميها القدماء ، ومثل هذه العناية من شأنها أن تؤكد حرص الشاعر على تحقيق البطء الموسيقي في أشعاره))(17) ، ومنذ الوهلة الأولى يبين هذا النص النقدي تفطن إبراهيم عبد الرحمن محمد إلى هذه الظاهرة الصوتية ـ ذات البعد الإيقاعي عند الأعشى ـ ووظيفتها ، وبهذه النظرة المتوازية ((تبدو لنا قيمة الربط بين الأصوات اللغوية والمعاني الشعرية ، وكيف يستطيع الشاعر المتمكن استغلال هذه القيم الصوتية في إظهار القيم الدلالية ، وطرح معانيه الشعرية))(18) ، ويؤكد إبراهيم عبد الرحمن محمد على ذلك ثانية قبل إيراد النصوص الشعرية ؛ بقوله نستطيع أن نربط بين فتنة الأعشى بأصوات اللين في أبياته وقوافيه وبين معاني أشعاره ، مثل هذا الربط ضروري ، وتفسير ذلك إن صح ما نذهب إليه ، أنه كان يريد إلى توكيد هذه المعاني وتثبيتها ، وهذا أمر طبيعي ، فقد كانت بيئة الأعشى وظروف قبيلته وصلاته بممدوحيه... تفرض عليه هذه العناية بتوكيد معانيه وتثبيتها ، وبهذا يربط إبراهيم عبد الرحمن محمد الظاهرة الصوتية بذات الشاعر والقبيلة. ومن النصوص الطويلة العديدة التي استشهد بها للشاعر الأعشى نذكر هذا النص(19) :

أجِـدَّك لم تغْـتمضْ لـيلةً فترقُـدَها مـعَ رُقَّادِهَـا

وأبْـي مُخْـتَلطٍ بالكِـرَا مِ لا يتغطَّـى لإنْفادِهَـا

أتَانِـي يُؤَامِرُنـي في الـشَّمُو لِ لَـيْلاً، فَقُلْـتُ لَـهُ: غَادِهَـا

أرَحْـنا نُبَاكِـرُ جِـدَّ الـصَّبُو حِ قَـبْلَ الـنُّفُوسِ وَحُـسَّادِهَا

فَقُمْـنَا ولَمَّـا يَـصِحْ دِيكُـنَا إلى جَـونَةٍ عِـنْدَ حَـدَّادِهَا

تَـنَخَّلَهَا مِـنْ بِكَـارِ القِطَـافِ أُزَيْـرِقُ آمِـنُ إكْـسادِها

هذا النص من قصيدة طويلة للأعشى يمدح فيها سلامة بن مرة، وهو يصف فيه ولعه بشرب الخمر، وأثرها في نفسه، كما يصور أحد مجالسه التي كانت تعقد لشرب الخمر، وكان يكثر من حضورها، وإذا أحصينا ألف المد في هذا النص وجدنا ما يأتي:

البيت	عدد ألف المد والموضع
الأول	2 (عجز)
الثاني	1 (صدر) ـ 3 (عجز)
الثالث	2 (صدر) ـ 2 (عجز)
الرابع	2 (صدر) ـ 2 (عجز)
الخامس	3 (صدر) ـ 3 (عجز)
السادس	3 (صدر) ـ 3 (عجز)

بعد عرض إبراهيم عبد الرحمن محمد النص الأول من تسعة عشر بيتاً يعقب حول توظيف الشاعر الأعشى لهذه الظاهرة الصوتية، ممثلة في تكرار ألف المد، وهو أطول أصوات اللين التي بثها في أبيات القصيدة كافة، وأن يماثلها بالقوافي، هذا التعقيب الذي نكتشف فيه تفطن إبراهيم عبد الرحمن محمد إلى ما فاته في التطبيقات الأولى حول نصوص امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى، فيذكر آثار هذه الظاهرة وانعكاساتها على مختلف الجوانب.

تدفع هذه الظاهرة الصوتية بفعل ما ينتج عنها من بطء موسيقي القارئ إلى التؤدة، والتمهل في قراءة كلمات النص قراءة متأنية، تدفعه دفعاً إلى التمعن في كل كلمة، بل عند الحروف المركبة للكلمة وكل حركة من حركاتها؛ كما يضطره ذلك إلى أن يتماشى مع أصواتها علواً وهبوطاً، مما يجعله يتذوقها ويشعر باللذة والأنس، ويتفهم معانيها، ((ومثل هذا البطء الموسيقي من شأنه كما قلنا أن يحمل قارئ شعر الأعشى على تفهم معانيه، كأن هذه المدات الصوتية استحالت إلى محطات تحول بين القارئ وبين الإسراع في قراءته وتحمله على التوقف عندها))(20)، وأضحت هذه الألفاظ بما توفر فيها من مدات صوتية ذات جزالة ورقة معتبرة، يتولد عنها دلالات إيحائية وأنغام موسيقية تبعث على السكينة والهدوء، ((فالألفاظ الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوي دماثة ولين أخلاق ولطافة فراح))(21)، تربت على كتف المتلقي، ليقرأ برزانة ويتابع بدقة ويتذوق بجمالية ويستوعب في تؤدة وبطء.

كما تحقق من بين ما تحقق ـ من جهة ثانية ـ هذا التصريع الصوتي الذي يكاد يكون ظاهرة غالبة على أبيات القصيدة، فتجعله قادراً على الإثارة والتأثير، وجاذباً متلقيه لإدامة قراءته على مر الأزمنة وتبدل الأمكنة، قوته في ذاته، فكلما قُرئ انتج مزيداً من الإمتاع واللذة.

هكذا نلاحظ أن التكرار في النص الشعري الجاهلي كظاهرة إيقاعية حاولت أن تقاربها القراءة العربية الحديثة لما يميزها من خاصيات إيقاعية توفر للنص جمالية متفردة، مبنية على الانسجام والائتلاف، وذلك ما يكسب النص زيادة على الدلالات النفسية، شحنات من الإيقاعات تتماوج وتضطرب في حركيتها تبعاً للتجربة الشعورية والرسالة الصوتية والتركيبية التي عرضت فيها، ومن ثم تمد المتلقي بإيحاءات جديدة وإثارات لطيفة تجعل المتلقي يتجاوب مع النص، ويتشوق إليه ويزداد إقبالاً مستزيداً بما يحمله من قيم وجماليات، وتلك ميزة متفردة يتميز بها التكرار، ومنها انطلقت القراءة العربية الحديثة للنص الجاهلي.

ب ـ التصريع (22) :

لقد اهتمت القراءة العربية الحديثة في مقاربتها للإيقاع في الشعر الجاهلي بظاهرة التصريع ، وهذا الاهتمام إذا بحثنا في منابعه الأولى ، فإننا نلفي أن النقاد القدماء قد ربطوا حديثهم عن التصريع في الشعر الجاهلي بالقافية ، وأبرز مثال على ذلك قدامة بن جعفر عندما تحدث عن نعت القافية ، واشترط لذلك ((أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج. وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها ، فإن الفحول أو المحدثين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ، ولا يكادون يعدلون عنه. وربما صرعوا أبياتاً أخرى من القصيدة بعد البيت الأول ، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره. وأكثر من كان يستعمل ذلك امرؤ القيس لمحله في الشعر))(23) ، إلى جانب شعراء آخرين من مثل أوس بن حجر والمرقش وحسان بن ثابت والشماخ وعبيد بن الأبرص والراعي وعمرو بن أحمر الباهلي وأمية بن حرثان. وقد ذكر قدامة بن جعفر نماذج لهم في كتابه.

هذا السياق تناوله بدوي طبانة في مؤلفه الموسوم بـ "معلقات العرب" ، معتبراً التصريع من محاسن القوافي ، ((وهو أن يكون مقطع المصراع الأول في البيت الأول مثل قافيته ، وهذا الفن قد التزمه جميع أصحاب المعلقات... وذلك من اقتدار الشاعر وسعة بحره))(24) ، لغة وإيقاعاً. ومثل ذلك بشواهد كثيرة منها مطلع معلقة امرئ القيس(25) :

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ ... بِسِقْطِ اللِوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

وبعد أن أورد أبياتاً قال(26) :

أَفَاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ ... وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي

ثم أورد بيتاً آخر يقول فيه امرؤ القيس(27) :

أَلاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلاَ انْجَلِي ... بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

كما قدم بدوي طبانة نماذج أخرى حول التصريع للشاعر عمرو بن كلثوم وعنترة بن شداد، بعد ذلك وقف بدوي طبانة أمام آلية التصريع، التي تعد ((من أمارات إجادة الشاعر وتعلقه بفنه، وأنّ موسيقى اللفظ تلازمه ويدل على أن الشاعر قد حدّد القافية التي سيبني عليها قصيدته، ومن جهة السامع فإن التصريع إعداد لأذنه وتمهيد لحسه لمعرفة هذه القافية وتقبّلها))(28)؛ فالتصريع في نظر بدوي طبانة لا تقف حدوده عند التجميل ومجرد التحسين، ولا تعبر عن الترف الفني والقدرة على التلاعب باللغة، وإنما هو فوق ذلك، إذ يفيض على النص الشعري زخماً موسيقياً عالياً، يتمثل أساساً في محاولات بناء عنصر الإثارة الإيقاعي الذي يدعم الدلالة الكلية ويعمقها، ويؤازر بنية الاختيار وبنية التوزيع في إنتاجها، لأن دلالة النص ليست مفهومات فحسب، ولكنها مسموعات أيضاً، وتشكيل جماليات ليست مكانية فقط ولكنها زمانية، كذلك يسهم في إنتاجها حسن اختيار اللفظ وحسن توزيعه، وحسن اختيار الطاقات الإيقاعية وتوزيع انتظامها وإثرائها النسبي سواء تعلق الأمر بالطاقات الملفوظة أم بتلك الأخرى، وإلى جانب هذه الدلالة الإيقاعية التي تدفع المتلقي لتقبل النص والاستئناس به بعد أن أُعد وهيئ لذلك، فإن الدلالات التي يعبر عنها التصريع من جهة الشاعر فهو ذكاؤه الفني، كي يعد أذنك لتقبل لفظه، ليعد عاطفتك للتأثر بمعانيه، وتقبل ما تحمله كتابته الشعرية من أفكار ومشاعر وصور وإيقاعات.

هذه رؤية بدوي طبانة في تناوله لظاهرة التصريع في المعلقات؛ وإذا انتقلنا إلى عبد الحليم حفني في مقاربته لآلية التصريع كآلية إيقاعية في شعر الصعاليك، فإن له رؤية ثانية مخالفة للأولى تماماً، عندما يؤكد أن القصائد العربية يغلب عليها الطابع المعروف بالتصريع؛ ((ولكن شعر الصعاليك يخالف هذا الطابع، فنجده لا يلتزم التصريع بل يغلب عليه كله خلوه من التصريع، حيث نجد نسبة قليلة منها مصرعة أما الكثرة الغالبة فلا تصريع فيها))(29)، وعبد الحليم حفني في موقفه هذا ينطلق من القصائد التي يرى أنها المقياس المؤسس لهذا الحكم، لأنه لا يمكن أن يظهر حولها الخلاف، ولم يعول في التأسيس لحكمه على

المقطوعات الشعرية القصيرة، التي يمكن أن يقال إنها كانت في الأصل قصائد تحتوي على التصريع ثم بترت.

يذكر عبد الحليم حفني بعض مطالع القصائد القليلة التي وردت مصرعة، كقصيدة عبدة بن الطيب "اللامية"، وقصيدة عروة بن الورد "الرائية"، وقصيدة قيس بن الحدادية "العينية"، وقصيدة الشنفرى "التائية"، وقصيدة مالك بن حريم "العينية"، وقصيدة تأبط شراً "القافية"، وأما الكثرة التي وردت إلينا غير مصرعة من شعرهم، فيذكر منها لامية الشنفرى، ومرثية مالك بن الريب، وقصيدة جحدر بن معاوية "النونية" وقصيدة تأبط شراً "العينية"، وقصيدة صخر الغي "البائية"، وقصيدة حبيب الأعلم الهذلي "البائية"، وقصيدة أبي خراش الهذلي "الميمية"...

بقدر ما استطاع عبد الحليم حفني الكشف عن هذه الملاحظة النفسية المثيرة، فإنه، وفي الوقت ذاته، لم يلتفت قط إلى محاولة التعليل لهذه الظاهرة، والبحث عن الأسباب الكامنة وراءها، على الرغم من أن الحديث عن ذلك استغرق خمس صفحات، ومن حق المتلقي أن ينتظر من عبد الحليم حفني الطرح المنهجي المعلل، من مختلف ما يستنتجه من ملاحظات وما يكشفه من ظواهر، وما يصل إليه من أحكام، ويبقى باب التساؤلات مفتوحاً على مصراعيه، فهل يرجع سبب غياب التصريع في معظم شعر الصعاليك حسب ما ذهب إليه عبد الحليم حفني:

ـ إلى قضية الطبع والصنعة، وما ينجر عنهما من تلقائية وعفوية من جهة، ومن تكلف وتأنف من جهة أخرى؟

ـ أم إلى عدم تعويلهم على العنصر الموسيقي في مطلع القصيدة ـ ما عدا القافية ـ؟

ـ هل هو إفراط في الثقة في كسب المتلقي وجذبه للقراءة والاقتراب من النص بوسائل فنية أخرى ما عدا التصريع؟

ما نود تأكيده من خلال هذه التساؤلات وأخرى هي ضرورة انتباه القراءة

عندما تُقدم على تقديم رأيها وتأويلاتها أن تكون مبنية ومؤسسة حتى يكون الموقف النقدي موضوعياً مستساغاً مقبولاً.

نخلص في آخر هذا الفصل إلى أن الإيقاعات التي وقفت عندها القراءة العربية للنص الجاهلي في مختلف بناها من إيقاع خارجي متمثل في البحر والقافية والروي، ومن إيقاع داخلي متمثل في التكرار الصوتي والنحوي والصرفي والدلالي والتصريع، إذ اعتبرت أن الإيقاع الداخلي من الظواهر الجمالية التي أعطت للنص الجاهلي خصوبة جمالية ودلالية لم تكن لتتوفر له لولا هذا النمط الجمالي، فالنص الشعري الجاهلي اعتمد في بنائه من بين ما اعتمد على التكرار بمختلف أشكاله، ذلك أنه لا إيقاع دون تكرار أو ترديد ولا تكرار أو ترديد دون إيقاع، فأقانيم الإيقاع الشعري بمختلف أشكالها تتواشج في كثير من الفضاءات لتشكل البنية الإيقاعية عبر جميع تموجاتها.

الإحالات :

1 ـ يكاد يجمع أغلب النقاد المعاصرين على أن الإيقاع الخارجي في القصيدة العربية هو الاتفاق الصوتي الناتج عن وزنها الذي انتظمت ألفاظها في قالبه المتزن... وألحق به نعت الخارجي لكونه قالباً إيقاعياً مسبقاً عن كل عملية إبداعية انتظمت في إطاره، وبعبارة مألوفة هو أعاريض الخليل التي استنبطها من الشعر العربي القديم، ثم خضع لها المحدثون بأن نظموا جلّ أشعارهم في إطارها... ينظر مختار حبار : الشعر الصوفي القديم في الجزائر. إيقاعه الداخلي ووظيفته ـ ص : 19.

2 ـ التبريزي الخطيب : الكافي في العروض والقوافي ـ تح : الحساني حسن عبد الله ـ ص : 17.

3 ـ التبريزي الخطيب : الكافي في العروض والقوافي ـ تح : الحساني حسن عبد الله ـ ص : 27.

4 ـ ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ـ تح : محمد محي الدين عبد الحميد ـ 134/1.

5 ـ إبراهيم عبد الرحمن محمد : قضايا الشعر في النقد العربي ـ ص : 36.

6 ـ المرجع السابق : ص : 26.

7 ـ ريتشاردز : العلم والشعر ـ تر : مصطفى بدوي ـ ص : 39.

8 ـ ينظر إبراهيم عبد الرحمن محمد : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ـ ص : 293.

9 ـ الديوان : ص : 27 إلى 32.

10 ـ الديوان : 28 إلى 30.

11 ـ ينظر إبراهيم عبد الرحمن محمد : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ـ ص : 296.

12 ـ الديوان : ص : 25 إلى 33.

13 ـ ينظر إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ـ ص: 300.

14 ـ الزوزني: شرح المعلقات السبع ـ ص: 164 إلى 196.

15 ـ ينظر إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ـ ص: 302.

16 ـ الزوزني: شرح المعلقات السبع ـ 160، 179.

17 ـ إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلية قضاياه الفنية والموضوعية ـ ص: 311.

18 ـ أحمد عفيفي: أثر الأصوات اللغوية في المعنى الشعري ـ مجلة كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ـ مجلد 09/ع 01 ـ يناير 1999 ـ ص: 52.

19 ـ الديوان: ص 57. 58.

20 ـ إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ـ ص: 314.

21 ـ محمد عبد الحميد: الأسس النفسية للبلاغة العربية ـ ص: 55.

22 ـ "أن تكون قافية الشطر الأول مساوية لقافية الشطر الثاني وزناً ورياً وحركة إعراب ومعظم قصائد الشعر القديم هكذا في بيتها الأول، ولكن بعض الشعراء يصرعون في ربط القصيدة خاصة عندما ينتقلون من عرض إلى آخر." ينظر أسبير محمد سعيد وجلال جليدي: الشامل معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها ـ ص: 291.

23 ـ قدامة بن جعفر: نقد الشعر ـ تح: محمد عبد المنعم خفاجي ـ ص: 86.

24 ـ بدوي طبانة: معلقات العرب ـ ص: 318.

25 ـ الديوان: ص: 25.

26 ـ المصدر السابق: ص: 32.

27 ـ نفسه: ص: 43.

28 ـ بدوي طبانة: معلقات العرب ـ ص: 319.

29 ـ عبد الحليم حفني: شعر الصعاليك منهجه وخصائصه ـ ص: 401.

الخاتمة :

حاولت القراءة النسقية الوقوف على بعض المسائل التي لم تُعرها القراءة السياقية اهتماماً، ومن ثم كان اهتمامها بالنص والنص لا غير من أجل إثبات قدرتها على تفكيك عناصره من الداخل والكشف عن علاقاته المتشابكة، لأنه لا يمكن أن يكون الاستنطاق مجدياً، وتوليد الدلالات مناسباً إلا إذا رُوعيت شبكة العلاقات داخل النص، بتجسيد مفاهيم نسقية وطرائق بنيوية.

سعت القراءة العربية للشعر الجاهلي في بعدها النسقي أن تعيد للنص مكانته بعد أن غيبته القراءة السياقية، وجعلت منه وثيقة تبريرية لمقولات جاهزة، ومن المبحث الأول اتضح لنا أن القراءة النسقية للشعر الجاهلي ارتبطت بقضايا نابعة من النص لا من خارجه، وبذلك راحت تبرر أن الوحدة في الشعر الجاهلي موجودة بقوة وبأشكال مختلفة، فيها الوحدة الشعورية والمعنوية والجمالية ووحدة المواضيع والأغراض، وفي مجموعها قائمة على التكامل والتجانس وإفضاء الأول للذي يليه، بكل تلقائية ودون تكلف أو شرح فني، أو انفصام جمالي، أو تفكك وجداني، ومؤسسة على الالتئام في الأفكار والرؤى والأخيلة والعواطف، حتى تبدو لنا القصيدة وكأنها عمل فني لا نقص فيه ولا تشويه، ولا غموض والتواء. هكذا أشعرتنا المقاربات العربية المعاصرة وهي تناقش مسألة الوحدة والتفكك في القصيدة الجاهلية، وهكذا جعلتنا نحس بالجمال الفني، وأنها لم ترد بوحدة النص الشعري الجاهلي أن يكون تعبيراً عن فكرة واحدة وإحساس واحد أو رؤية واحدة أتى بها الشاعر لغاية واحدة، إنما أرادت بالوحدة الفنية والجمالية التي يجب أن تسود القصيدة كلها بما تشمل عليه من شاعرية وخيال، وعاطفة وأسلوب، حتى نشعر بروح الشاعر تحلق في قصيدته لتدل على شاعريته المتألقة في التوفيق بين الصور والظلال والإيحاء والرموز والمعاني والأساليب.

لقد حذرت هذه المقاربات ونبهت إلى أنه من التعسف بمكان محاولات العديد من الباحثين إسقاط المفاهيم الحديثة على الشعر القديم، مع اختلاف كل أدب في المرجعية "الرؤية الفكرية والثقافية الفردية والجماعية"، والزمان والمكان والذوق والجمال، وكذا في التعامل مع اللغة والنظر إلى الشعر في طبيعته ووظيفته، ذلك أن النقد المعاصر قد أدخل مفاهيم جديدة من مثل الوحدة الموضوعية والعضوية والشعورية ورأى ضرورة حضورها في النص، ولا بد من الاحتكام إليها في تقويمه على الرغم من زئبقيتها في العديد من الأوجه.

خلصنا إلى ملاحظات تبينت لنا في أثناء دراسة النقاد للوحدة في القصيدة الجاهلية نذكر منها ما يأتي:

- بحثهم عن الوحدة في النص الشعري الجاهلي كان من خلال أدوات ودعائم وأدلة من النص وليس من خارجه.

- توسيع مفهوم الوحدة لديهم ليشمل جوانب مختلفة تعدت الوحدة العضوية والموضوعية، لأنهم لم يتقيدوا بمعياريتهما، الأمر الذي أدى بهم إلى التأسيس بطريقة غير مباشرة لمفاهيم جديدة للوحدة نابعة من طبيعة النص الشعري، لتؤكد أن كل نص يجب أن يدرس من خلال النواميس الجمالية التي تحكمه، دون إسقاط أحكام بعيدة عنه زماناً ومكاناً ولغة وثقافة غريبة عنه.

- كان بحثهم عن الوحدة من خلال المعجم الشعري، الإفرادي منه والتركيبي، والأساليب النحوية والبلاغية والسردية، وكذلك من خلال الإيقاع الموسيقي والتصوير، والمقارنة بين أجزاء النص الواحد وبين النصوص الأخرى.

- دراستهم للوحدة في الشعر الجاهلي لم تكن تقتصر على الغاية الجمالية المحضة، وإنما تعدتها لدحض حجج المدعين بتفكك القصيدة الجاهلية، وتمزق عراها وتعدد التجارب الشعرية والفكرية المتناثرة فيها. أما البنى الضدية التي حاولت أن تؤسس مقاربة كمال أبو ديب فإنها جنحت إلى منهجي بروب وكلود ليفي شتراوس في تعاملها مع النص الشعري الجاهلي، من أجل التأسيس لمنهج متكامل في مقاربة النص الجاهلي، مما كشف عن تجربة غنية وإن كانت طبيعة

المنهجين عند مؤسسيهما والمجال الذي طبقوه عليه (الخرافة والأسطورة) يختلف في كثير من المسائل عن طبيعة النص الجاهلي، فكمال أبو ديب سعى بكل وعي إلى الوقوف على البنى العميقة من خلال الوقوف على البنيات الضدية داخل النص الجاهلي باعتبارها الركائز الأساسية التي يمكن من خلالها الوقوف على البنية العميقة لهذا النص وعلاقاته المتشابكة والمتفاعلة بين الداخل والخارج، بين البنية العميقة كبنية مجردة داخل ذهن الإنسان والبنية السطحية التي تظهر عبر تتابع بنى النص.

حاول حسن البنا عز الدين أن يقارب بنية النص الجاهلي من خلال الوقوف على شفاهيته، ورأى أن هذا النص لا يمكن فهم بنيته إلا إذا أدركنا أن طبيعة بنيته قائمة على تأليف شفاهي يمهد للانتقال إلى مرحلة الكتابة، ومن ثم فقواعد التأليف الشفاهي هي الأساس في بناء القصيدة الجاهلية، سواء أكانت قصيدة ثنائية أم قصيدة ثلاثية، وأن بنيتها لا يمكن أن تخرج عن هذا الإطار العام.

أما تتبع القراءة النسقية للغة الشعرية فإنه أفضى بنا إلى أن القراءة العربية المعاصرة قاربت الألفاظ في طبيعتها من جهة تلقيها واستيعابها: "الوضوح والغرابة، اليسر والصعوبة..."، وفي دلالاتها الحسية والذهنية، النفسية والذاتية والاجتماعية وانتمائها لثنائية الطبع والصنعة.

كما استوقفت المقاربات العربية المعاصرة للشعر الجاهلي مختلف الأساليب الموظفة من طرف الشعراء في إطار النص الواحد، أو من خلال نصوص مختلفة للشاعر الواحد أو لشعراء مختلفين، ولم يكن همهم منحصراً في الاستقراء النحوي والبلاغي فقط، وإنما تعدى ذلك للكشف بواسطتها عن التجربة الشعورية التي اقترنت بالشاعر لحظة الكتابة، وعن الأفكار والعواطف والرؤى التي حملتها، ومظاهر الصراع المختلفة التي كان يحياها الشاعر الجاهلي كل لحظة، ولا ننسى لجوءهم إلى الإحصاء في العديد من الأحيان للربط بين الدال والمدلول، وبين الشكل من جهة والصورة والمضمون من جهة أخرى، ومن حين لآخر كنا نتتبع تتبعاً مباشراً وغير مباشر في مختلف مراحل مقاربات النقاد للغة الشعرية وردودهم المتميزة والقوية على أولئك الذين كانوا يحاولون إثبات

انتحال الشعر الجاهلي من خلال تعدد الأصوات اللغوية في النص الشعري الواحد، بحيث انكبوا على دراسة المعجم الشعري إحصاء وشرحاً وتفسيراً، وأفضى بهم ذلك إلى أمرين مهمين:

- أحادية الصوت اللغوي في إطار النص الواحد، على الرغم من تغيراته وتشكلاته المختلفة.

- شدة ارتباط اللغة الشعرية في حيز كبير منها بالواقع الجاهلي في مجتمعه وطبيعته الجغرافية والسياسية والاقتصادية.

أما مبحث الصورة فكشفت لنا المقاربات كثرة التصوير ووضوحه في الشعر الجاهلي، وفي مختلف المواضع المطروحة من قبل الشعراء، حيث تابعنا من خلال المقاربات للصورة الشعرية الجاهلية أن الشاعر الجاهلي كان يرسم المشاهد والمناظر المشهدية مكتملة الجوانب، فهو يدقق في أجزاء الصورة ويمعن في رصد معالمها ومحاولة الإحاطة بمختلف العناصر الظاهرة والباطنة المكونة لها، حتى وفرت كل الأسباب التي تجعل منها صورة دالة موحية ومؤثرة ومكتنزة في مرموزاتها ومداليلها، فلم يترك جانباً من جوانب التعبير الفني والتصوير البديع إلا طرقه واغترف من جماليته، إذ بين لنا في هذا المجال أنه وظف مختلف الصور البيانية من مجاز واستعارة وكناية وبخاصة التشبيه، وكذلك المحسنات اللفظية كالطباق والمقابلة، وكلها تملأ فضاء الصورة سحراً وجمالاً، وتصيغها روعة وجمالاً.

من الملاحظات التي استوقفتنا في أثناء رصد معالم الصورة الشعرية الجاهلية نذكر منها: الجزئية، الكلية، الحسية، الذهنية، التقريرية، الإيحائية، الرمز، الصورة الوظيفية والصورة القصصية. كما استوقفتهم بعض الأدوات التصويرية البلاغية الأكثر استعمالاً من قبل العديد من الشعراء الجاهليين، ونسجل أن المقاربات في هذا المجال وهي تدرس هذه الصورة كان من انشغالاتها الرد العلمي المقنع من خلال النص على عدة شبهات، حاول بعضهم إلصاقها بالشعر الجاهلي. فكان أن جلت للعيان أن الصورة في الشعر الجاهلي غير مؤسسة على النمطية في التصوير، وكذا التكرار والاحتراز في بناء الوصف والطلال في المشاهد

والمناظر، إنما تتوفر على الثراء والتنوع والتوهج ما يضاهي الإبداع الشعري في مختلف العصور، كما كشفت المقاربات بطريقة واضحة أن الخيال الشعري في النص الجاهلي غير جاف وسطحي، بل هو خصب متلون التضاريس يبدع في الشطر كما يبدع في البيت، ويتميز في المقطوعة كما يتميز في القصيدة.

إلا أن ريتا عوض تنظر إلى المسألة نظرة مغايرة لنظرة حسن البنا عز الدين، فالنص الجاهلي عندها مبني على الوحدة البنائية النابعة في أساسها على تقاليد كتابية اكتسبها الجاهلي بفعل الصيغ المتكررة، ومن ثم فالنص الجاهلي نص قريب من الكتابة منه إلى الشفاهية، وبنيته بنية نابعة من صيغ تعبيرية متكررة، وعليه فمقاربته يجب أن تنطلق من طبيعته الجمعية لا الفردانية، وهذه المسائل تتجسد في بناء الصورة أكثر، ولذا عمدت ريتا عوض إلى تتبع بناء الصورة عند امرئ القيس كنموذج جاهلي متميز.

أما دراسة الإيقاع في القصيدة الجاهلية فلم تتفرغ المقاربة فيه للإيقاع الخارجي فقط: "القافية والوزن"، وإنما كان تركيزها الشديد على استنطاق جماليات الإيقاع الداخلي في تكرارتها المبثوثة وفي احتضانه لعدة مظاهر صوتية كالموازنة والتصريع.

ذلك ما سعت القراءة النسقية للتأسيس له انطلاقاً من قناعة مبدئية أن الشعر الجاهلي نص متفرد ولا يمكن الوقوف على مسائله الجوهرية إلا إذا تعاملت القراءة معه من داخله، فبناه العميقة وتحولاتها هي التي يجب على القراءة أن تستنطقها لاستنباط رؤاه المتميزة. وشبكاته المعقدة هي التي يجب أن تعمل القراءة على فك شفراتها، سعياً منها للوصول إلى الترابط بين البنى اللغوية والبنى الفكرية، وذلك في إطار شمولية نسقية تحاول أن تكشف عن فاعلية الحركية اللغوية والدلالية وتفاعلها داخل البنية العامة للنص الجاهلي.

مكتبة البحث

المصادر

ـ أ ـ

ـ **الآمدي:** الموازنة بين أبي تمام والبحتري ـ تح: محمد محي الدين عبد الحميد ـ مكتبة العلمية ـ لبنان.

ـ **أرسطو:** فن الشعر ـ تح: شكري عياد ـ دار الكتاب العربي ـ مصر ـ 1967.

ـ **الأعشى:** الديوان ـ تح: فوزي عطوي ـ الشركة اللبنانية للكتاب ـ لبنان.

ـ **امرؤ القيس:** الديوان ـ تح: حنا الفاخوري ـ دار الجيل ـ لبنان.

ـ ت ـ

ـ **التبريزي الخطيب:** الكافي في العروض والقوافي: تح: الحساني حسن عبد الله ـ لبنان.

ـ ج ـ

ـ **الجاحظ أبو عمر بن عثمان:** البيان والتبيين ـ تح: عبد السلام هارون ـ مكتبة الخانكي ـ القاهرة ـ 1961.

ـ ح ـ

ـ **حازم القرطاجني:** سراج الأدباء ومنهاج البلغاء ـ تح: محمد الحبيب بن الخوجة ـ دار الكتب الشرقية ـ تونس ـ 1966.

ـ ر ـ

ـ **الرازي**: مختار الصحاح ـ دار الكتاب العربي ـ لبنان ـ ط1/1979.

ـ ز ـ

ـ **زهير بن أبي سلمى**: الديوان ـ تح: فخر الدين قباوة.

ـ **الزوزني**: شرح المعلقات السبع ـ دار بيروت للطباعة والنشر ـ لبنان ـ 1980.

ـ س ـ

ـ **ابن سيدة**: المخصص ـ دار الكتاب العربي ـ لبنان.

ـ ش ـ

ـ **الشنفرى**: الديوان ـ تح: إميل بديع يعقوب ـ دار الكتاب العربي ـ لبنان ـ ط 1966/2.

ـ ط ـ

ـ **ابن طباطبا محمد بن أحمد**: عيار الشعر ـ تح: الحاجري ومحمد زغلول سلام ـ المكتبة التجارية ـ مصر.

ـ ع ـ

ـ **عبد القاهر الجرجاني**: أسرار البلاغة ـ تح: رشيد رضا ـ دار المعرفة.

ـ **عبيد بن البرص**: الديوان ـ تح: حسين نصار ـ مطبعة الجلي ـ القاهرة ـ 1956.

ـ ق ـ

ـ **القاضي علي عبد العزيز الجرجاني**: الوساطة بين المتنبي وخصومه ـ تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البخاري ـ دار القلم ـ لبنان.

- **ابن قتيبة أبي محمد عبد الله بن مسلم**: الشعر والشعراء - تح: محمد يوسف نجم وإحسان عباس - دار الثقافة - لبنان.

- **قدامة بن جعفر**: نقد الشعر - تح: محمد عبد المنعم خفاجي - دار الكتب العلمية - لبنان.

- **القرشي أبو زيد**: جمهرة أشعار العرب - دار المسيرة - لبنان - 1978.

- ل -

- **لبيد بن ربيعة**: الديوان - قدم له وشرحه: إبراهيم جزيني - دار القاموس الحديث - لبنان - مكتبة النهضة - بغداد.

- م -

- **المفضل الضبي**: المفضليات - تح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون - لبنان - ط 6.

- **المرزوقي**: شرح ديوان الحماسة - دار الكتب العلمية - لبنان.

- ن -

- **النابغة الذبياني**: الديوان - تح: كرم البستاني - دار بيروت للطباعة والنشر - لبنان - 1980.

- هـ -

- **الهذليين**: ديوان الهذليين - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة - مصر - 1965.

- **أبو هلال العسكري**: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر - تح: مفيد قميحة - دار الكتب العلمية - لبنان.

- ي -

- **ابن يعيش**: شرح المفصل - دار الطباعة المنبرية - القاهرة - مصر.

المراجع

ـ أ ـ

ـ إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ـ دار النهضة العربية ـ لبنان ـ 1980.

ـ أحمد أمين: النقد الأدبي.

ـ أحمد سعيد [أدونيس]: الشعرية العربية ـ دار الآداب ـ لبنان ـ ط 1989/1.

ـ أحمد عفيفي: أثر الأصوات اللغوية في المعنى الشعري ـ مجلة كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ـ مجلد 09/العدد 01 ـ يناير 1999.

ـ أحمد سعيد [أدونيس]: مقدمة الشعر العربي ـ دار العودة ـ لبنان.

ـ أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي ـ مكتبة النهضة المصرية ـ مصر ـ 1973.

ـ أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ـ مطبعة السعادة ـ مصر ط1974/3.

ـ الأزهري زياد: دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة ـ المركز الثقافي العربي ـ ط1992/1.

ـ أسبير محمد سعيد وجلال جليدي: الشامل ـ معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها.

ـ أضولفو باسكيز: البنيوية والتاريخ ـ تر: مصطفى المسناوي ـ دار الحداثة ـ لبنان ـ ط1986/1.

ـ إنعام نوال عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة (البديع، البيان، المعاني) ـ مراجعة أحمد شمس الدين ـ لبنان.

ـ ب ـ

ـ بدوي طبانة : معلقات العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي ـ دار المريخ للنشر ـ الرياض ـ السعودية ـ ط1967/2.

ـ ت ـ

ـ توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه ـ الدار العربية للكتاب ـ 1984.

ـ ج ـ

ـ جابر عصفور: الصورة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ـ المركز الثقافي العربي ـ ط 1992/3.

ـ جون ستروك : البنيوية وما بعدها.

ـ ح ـ

ـ حسن البنا عز الدين : الكلمات والأشياء التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي ـ دار المنهل ـ لبنان ـ ط 1989/1.

ـ حسين الحاج حسن : أدب العرب في عصر الجاهلية والإسلام ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ ط1984/1.

ـ خ ـ

ـ خالد الزواوي: تطور الصورة في الشعر الجاهلي ـ مؤسسة حورس الدولية ـ ط1.

ـ ر ـ

ـ ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ـ دار الآداب ـ لبنان ـ 1992.

ـ ريتشاردز: العلم والشعر ـ تر: مصطفى بدوي ـ مكتبة الأنجلو مصرية ـ القاهرة ـ مصر.

ـ س ـ

ـ سعيد أسير. جلال جنيدي: الشامل "معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها ـ دار العودة ـ لبنان ـ ط1981/1.

ـ سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي ـ مكتبة المعارف ـ المغرب ـ 1986.

ـ السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ الإسكندرية ـ ط1979/1.

ـ سوزان ستتكيفيتش: القراءة البنيوية في الشعر الجاهلي نقد وتوجهات جديدة ـ تر: سعود دخيل الرحيلي ـ علامات في النقد الأدبي ـ ج 18 ـ م5/ 1995.

ـ ش ـ

ـ شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر خاصة ـ دار المعارف ـ مصر.

ـ ص ـ

ـ صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ـ دار المعارف ـ 1980.

ـ صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ مصر ـ 1980.

ـ ط ـ

ـ طاهر وعزيز: بنيوية كلود ليفي شتراوس ـ مطبعة فضالة ـ المغرب ـ 1990.

ـ طه حسين: خصام ونقد ـ دار العلم للملايين ـ ط 1980/10.

- ع -

- عبد الحميد حيدة: مقدمة لقصيدة الغزل العربية - دار العلوم العربية - لبنان - ط1/1992.

- عبد الحليم حفني: شعر الصعاليك منهجه وخصائصه - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1979.

- عبد الله إبراهيم. سعيد الغانمي. عواد علي: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة - المركز الثقافي العربي - المغرب - ط1/1990.

- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - 1995.

- ابن عزوز زبدة: دراسة المشتقات العربية وآثارها البلاغية في المعلقات العشر الجاهلية دراسة إفرادية تحليلية وتركيبية - المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر - 1985.

- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها - دار الأندلس - لبنان - ط2/1981.

- علي جواد: مقدمة في النقد الأدبي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط 1979/1.

- غ -

- غاستون باشلار: جماليات المكان - تر: غالب هلسا - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - العراق - 1980.

- ف -

- فايدوس أو عن الجمال: تر: أميره حلمي - دار المعارف - مصر - ط1/ 1969.

- فردينان دي سوسير: دروس في الألسنية العامة - تر: صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجيمة - الدار العربية للكتاب - ليبيا تونس - 1985.

ـ فلاديمير بروب: مورفولوجيا الخرافة ـ تر: إبراهيم الخطيب ـ الشركة المغربية للناشرين المتحدين ـ الدار البيضاء ـ المغرب ـ ط1/1986.

ـ ك ـ

ـ كاظم فتحي الراوي: أساليب القسم في اللغة العربية ـ دار المعرفة ـ بغداد ـ ط1/1977.

ـ كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى ـ تر: صبيحي حديدي ـ دار الحوار للنشر والتوزيع ـ اللاذقية ـ سورية ـ ط1/1985.

ـ كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي البنية والرؤيا ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1986.

ـ م ـ

ـ محمد صادق حسن عبد الله: خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة دراسة وتحليل وعرض ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة ـ مصر.

ـ محمد عبد القادر: دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي ـ مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة ـ مصر ـ ط1/1983.

ـ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ـ دار العودة ـ لبنان ـ ط1/1982.

ـ مختار حبار: الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي ووظيفته ـ ديوان المطبوعات الجامعية ـ 1997. 2/1974.

ـ مصطفى عبد الشافي الشوري: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري ـ الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ـ مصر ـ ط1/1996.

ـ مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي ـ دار الأندلس ـ لبنان ـ ط3/1983.

ـ ميخائيل نعيمة: الغربال ـ مؤسسة نوفل ـ لبنان ـ ط7/1980.

ـ ن ـ

ـ نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ـ مكتبة الأقصى ـ الأردن ـ 1976.

– و –

– ولتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية ـ تر: حسن البنا عز الدين ومحمد عصفور ـ عالم المعرفة ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت ـ فبراير ـ 1994.

– وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد ـ عالم المعرفة ـ الكويت ـ 1996.

– ي –

– يوسف حامد جابر: بنيوية كمال أبو ديب عرض ومناقشة لدراسات الناقد البنيوية ـ عالم الفكر ـ ع4/1981.

المراجع الأجنبية

- R. jakobson: Question de poetique. Ed: Seuil. Paris.
- Jean le Galliot: Psychanalyse et lengages litteraires. Ed: fenand Nathan. 1977.
- L. Althusser: pour Marx.
- J. M. Auzias: Clefs pour le structuralisme. Ed: Sceghers. 1971.

المحتوى

السيرة الذاتية

أ. د. محمد بلوحي :

- من مواليد 1960. ولاية سيدي بلعباس ـ الجزائر.
- دكتوراه دولة في الأدب العربي. تخصص (نقد حديث ومعاصر). جامعة وهران. الجزائر.
- أستاذ النقد الحديث والمعاصر والدراسات العليا بجامعة سيدي بلعباس. الجزائر.
- رئيس المجلس العلمي لكلية الآداب والعلوم الإنسانية سابقاً. جامعة سيدي بلعباس. الجزائر.
- مؤسس مجلة الآداب والعلوم الإنسانية التي تصدرها سنوياً كلية الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة سيدي بلعباس. الجزائر.
- شارك في العديد من الملتقيات العلمية الوطنية والمغاربية والدولية.

من مؤلفاته المنشورة :

1 ـ الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ سورية ـ 2000.

2 ـ الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس والآليات) ـ منشورات دار الغرب ـ وهران ـ الجزائر ـ 2002.

3 ـ آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي ـ بحث في تجليات القراءة السياقية ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ سورية ـ 2004.

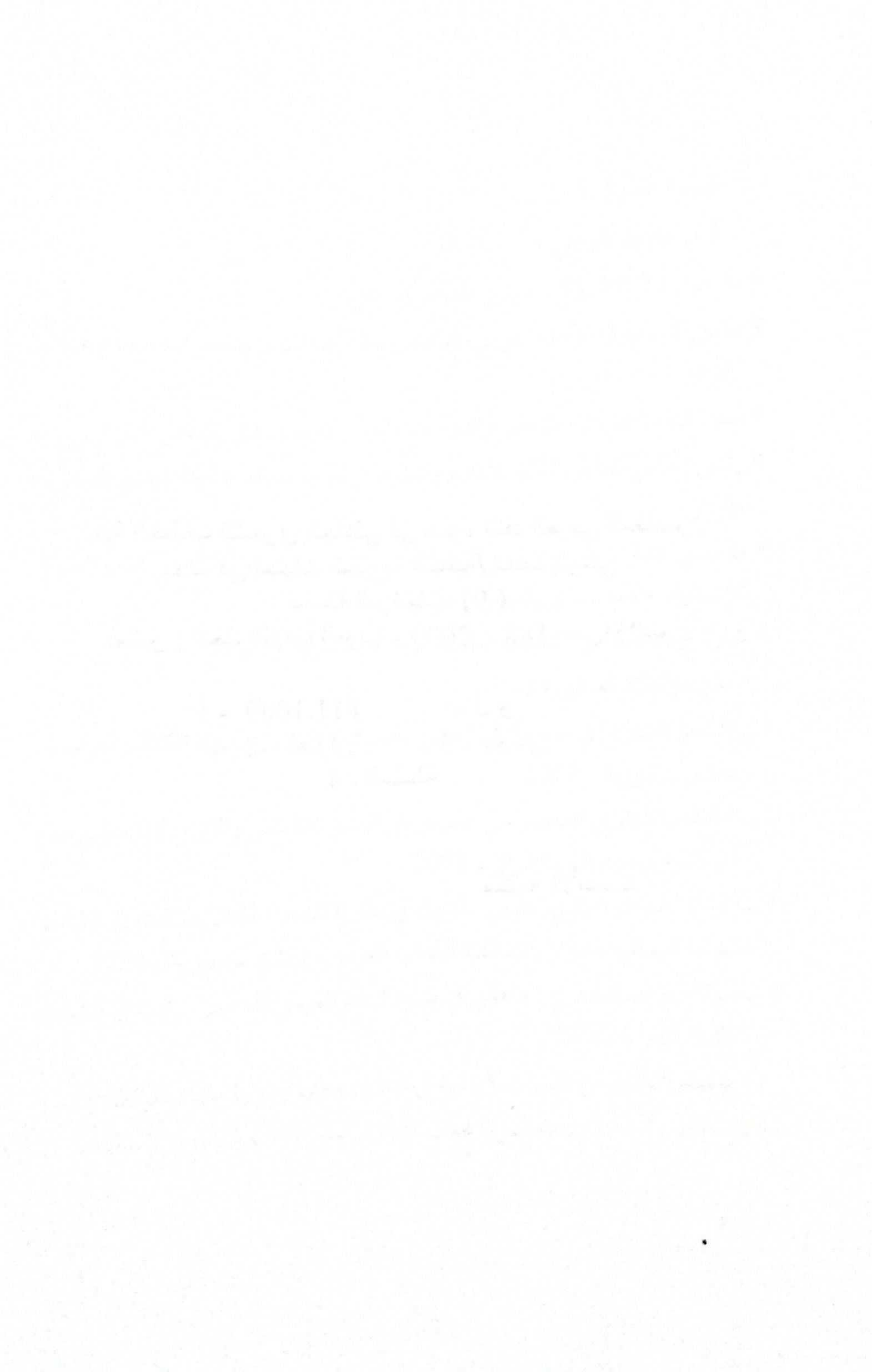
4 ـ بنية الخطاب الشعري الجاهلي في ضوء النقد العربي المعاصر ـ بحث في تجليات المقاربة النسقية ـ 2009.

❖ نشر العديد من المقالات النقدية في مجلات وطنية ودولية منها : الموقف الأدبي ـ التراث العربي ـ كتابات معاصرة. عمان الثقافية. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية...

بنية الخطاب الشعري الجاهلي في ضوء النقد العربي المعاصر:
بحث في تجليات المقاربة النسقية/ محمد بلوحي -
سلسلة الدراسات (9)
دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 2009 - 188 ص؛25سم .

1 - 811.1009 ب ل و
ب 2- العنوان 3 - بلوحي
4 - السلسلة

مكتبة الأســـد




اتحاد الكتاب العرب
Union des Ecrivains Arabes
Damas دمشق





لقد كان للسانيات المعاصرة، وبخاصة اللسانيات السكرونية الواصفة، الدور الأساسي في التأسيس لخطاب نقدي معاصر تجاوز الأطروحات السياقية (التاريخية، النفسية، الاجتماعية) للتأسيس لطرح يتبنى المقاربة الواصفة انطلاقاً من النسق العام للنصوص الإبداعية في بنيتها الخاصة.

الشعر الجاهلي من النصوص الإبداعية التي حاولت القراءة النسقية مقاربتها، انطلاقاً من نسقها العام المؤسس لبناها العامة وصولاً إلى بناها الخاصة، فأثارت القراءة النسقية جملة من القضايا التي رأت أنها مؤسسة لبنية النص الشعري الجاهلي من مثل مسألة : الوحدة والتفكك والثنائيات الضدية، والتأليف الشفهي والبنية الإيقاعية وغيرها. ومن ثم يحاول هذا المؤلف التأسيس لحقل نقد النقد بوصفه حقلاً معرفياً يشتغل على لغة النقد كونها لغة واصفة لغة إبداعية.

Designed by. Muneer Al Refai

مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق


ISBN 9789953428412

السعر
(200) ل.س داخل القطر
(270) ل.س خارج القطر